CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

610

abril 2001

DOSSIER:
Aspectos de la cultura colombiana

Horacio Salas
Nicolás Olivari: transgresión y vanguardia

Rafael García Alonso
La estética de Nietzsche

Entrevistas con Manuel Vicent y Víctor Gaviria

Cincuentenario de André Gide

La feria de arte ARCO 2001

Notas sobre Fernando Botero, Milan Kundera, Clarice Lispector y Claudio Magris

Ilustraciones de Norah Borges

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-01-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

610 ÍNDICE

DOSSIER
Aspectos de la cultura colombiana

PUNTOS DE VISTA

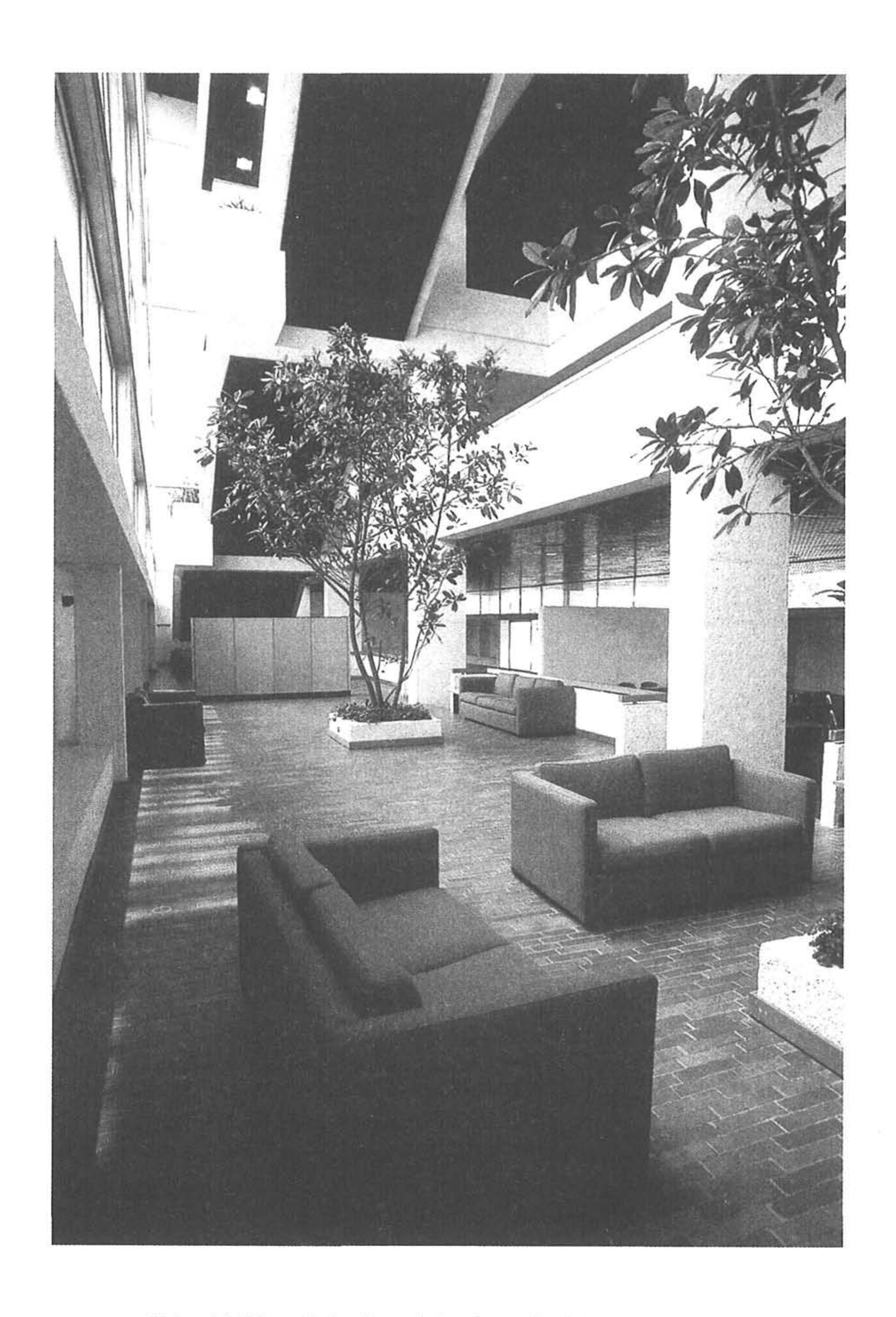
CALLEJERO

BIBLIOTECA

Grabados de Norah Borges

DOSSIER
Aspectos de la cultura colombiana

Coordinador:
JAVIER ARNALDO



Universidad Jorge Tadeo, Bogotá. Arquitecto: Daniel Bermúdez Samper

Colombia: inicios y consolidación de la modernidad en el arte

Carmen María Jaramillo

Los inicios: la generación nacionalista

La generación que alcanza su plenitud creativa entre los años veinte y cuarenta en Colombia, se desprende no sólo de cánones académicos del siglo XIX, sino de temáticas como el paisaje, el bodegón y los cuadros de costumbres; sus preocupaciones contextuales e iconográficas están signadas por lo local, sin folclorismos, y con una actitud que no idealiza la condición marginal que el capitalismo naciente confiere a obreros y campesinos. Desde tal perspectiva, este grupo se caracteriza por un espíritu marcado por la modernidad en su ímpetu de rebeldía y en el hecho de negar los principios de la tradición, para afirmar sus propios valores. No obstante, pese a poseer una mentalidad moderna, carecen, en su mayoría, de un lenguaje plástico moderno. Sus ideales son revolucionarios, pero su expresión formal se percibe menos consolidada y audaz que sus contenidos de ruptura.

Este grupo de artistas puede inscribirse dentro del espíritu que animó al muralismo mexicano y a todo el arte figurativo que se desarrolló en el subcontinente durante los años veinte y parte de los treinta. Los pintores y escultores más destacados de esa generación son Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Carlos Correa, Luis Alberto Acuña, Darío Jiménez, Hena Rodríguez, Josefina Albarracín, Ramón Barba y Gonzalo Ariza, entre otros.

Colombia, a diferencia de otros países de América Latina como Argentina, Brasil o Uruguay, se caracterizó por una mayor resistencia frente a los movimientos de vanguardia. Esta actitud se percibe incluso en los artistas más lúcidos del momento quienes, con un ánimo de afirmación en lo propio, no se interesan en los movimientos radicales de ruptura, sin por ello condenarlos. En el manifiesto de los independientes, publicado en 1944, el cual está firmado entre otros, por artistas como Pedro Nel Gómez y Débora Arango, se llevan a cabo aseveraciones como estas: «2. Los artistas colombianos independientes, queremos sentir ante todo, la pintura como americanos. Queremos sentirnos afines con todos los artistas del continen-

te, pero distintos y en grupos en cada uno de los países americanos./ 9. Pintura independiente, es pintura independiente de Europa./ 10. Respetamos profundamente todas las culturas antiguas y modernas; pero declaramos que todas ellas no son transmisibles, menos en América. Esas gigantescas culturas no nos pertenecen».

La actitud de estos pintores, no obstante, es percibida por los sectores más conservadores como revolucionaria y peligrosa, y es perseguida desde estamentos políticos y religiosos. En forma simultánea a la exposición que sobre «arte degenerado» se celebró en el Hofgarten de Munich, y que iba en contra de cualquier manifestación de vanguardia, Laureano Gómez, aludiendo a la generación mencionada, escribe: «La indecente farsa del expresionismo ha contagiado la América y empieza a dar sus tristes manifestaciones en Colombia... El expresionismo es, únicamente, un disfraz de la inhabilidad y una manifestación de pereza para adquirir la maestría en el dominio de los medios artísticos. Nada de lo que produce sobrevivirá al ruido con que su aparición es saludada».

La persecución a estos artistas es quizás la más fuerte en la historia del arte colombiano. «Surgió una reacción de hostilidad que ciertos sectores manifestaban contra un cambio estético que no podían controlar... y se manifestó en una serie de juicios que desbordaron los linderos del arte y situaron la discusión en el terreno ideológico, con todo el peso de sus implicaciones políticas». La persecución a estos artistas había tenido un tinte claramente político, que puede entenderse mejor si se recuerda que el liberalismo se asociaba, sin motivos reales, con los bolcheviques. A Ignacio Gómez Jaramillo, en 1939 se le habían repudiado los frescos que llevó a cabo en el Capitolio Nacional; a Carlos Correa se le arrebató el premio en el III Salón Anual de Artistas Colombianos, en 1943, porque su cuadro *Anunciación* presentaba a una mujer desnuda embarazada, hecho que fue condenado como inmoral por algunos representantes de la crítica, –que aún no se había definido como un campo autónomo– y por representantes de la Iglesia y el Estado.

Débora Arango, quien había declarado que el arte y la moral son dos cosas independientes, es condenada por diversos motivos, en forma sucesiva: «Fue solicitada por la curia para que se comprometiera a no pintar desnudos. Su participación en el llamado Primer Salón Nacional, fue mutilada. La invitación cursada por el Ministro de Educación Jorge Eliecer Gaitán para exponer 13 de sus acuarelas en el *foyer* del Teatro Colón, fue nuevamente causa de escándalo. Por ello recibió veto de *El Siglo* y de Laureano Gómez, para quienes la pintura de la señorita Arango era la demostración evidente de la obscenidad». En la época se genera una bata-

lla por la libertad y la autonomía creativas, librada por artistas, críticos y algunos personajes dedicados al apoyo a tareas culturales, en contra de algunos políticos y prelados, que quieren continuar detentando el poder de definir los criterios de selección y consagración de los artistas.

Consolidación de la modernidad

El período comprendido entre 1930 y 1946 se ha llamado República Liberal, dado que los miembros de este partido ostentaron el poder en forma ininterrumpida. En 1946, los conservadores arriban nuevamente a la presidencia y continúan en ella hasta 1953, cuando se produce el único golpe militar que se ha llevado en Colombia a lo largo del siglo. En 1957 el dictador Gustavo Rojas Pinilla renuncia al poder, presionado por un intenso movimiento de opinión, y en 1958 se instaura el Frente Nacional, que surge de un pacto de los dos partidos tradicionales, con el fin de poner fin a la lucha que desangraba al país y evitar otro posible golpe militar. Esta alianza, en la cual los dos partidos se alternaron en el gobierno, tuvo una duración de dieciséis años.

Según el sociólogo Carlos Uribe «después del 9 de abril de 1948 los colombianos aprendieron y se acostumbraron a vivir de una manera escindida... La maquinaria del Estado se había hecho compleja. No era incompatible sostener una guerra y prosperar considerablemente en lo económico (...) Como ciertos animales cuando son atacados, aprendimos a replegarnos sobre nosotros mismos, pues lo que era con nosotros ya no era conmigo. La división del trabajo capitalista acarreó la división de la conciencia colectiva. En los años cincuenta se estableció la diversidad. Muerte y destrucción horrenda al lado de bonanza cafetera, industrialización, tecnología televisiva y grandes obras de ingeniería y desarrollo económico. Violencia en los campos y *rock-and- roll* en las ciudades... y al final unidad y abrazos entre los acérrimos enemigos que se habían trenzado en la guerra atroz».

La inserción del arte colombiano dentro de los lineamientos del arte internacional, en la década del cincuenta no comporta necesariamente la adopción de características de las vanguardias europeas ni el desasosiego que signó la sucesión de «ismos» a través de la primera mitad de la centuria. En este momento el país cuenta con una relativa bonanza económica, el capitalismo irrumpe en forma acelerada y se perciben los ecos del optimismo conformista, proveniente de los Estados Unidos, que celebra su victoria en la guerra. Otro momento y otra latitud llevan a que el arte europeo sea

tomado como una referencia que enriquezca la mirada para aproximarse al arte, pero que no se adopten las modalidades específicas que caracterizan la plástica en los países que marcan el liderazgo en este campo.

La serie de creadores que participan en este proceso tiene una mirada libre de prejuicios y un conocimiento del pensamiento visual de su tiempo. Se instauran como artistas modernos, con lenguajes individuales, sin conformar grupos diferenciados. En esta generación destacan pintores como Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Leopoldo Ritchter, Cecilia Porras, Judith Márquez, David Manzur, Hernando Tejada y Lucy Tejada, y escultores como Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret. Cada uno consolidará un estilo, noción puramente moderna, que en ese momento llega a su máxima expresión de la individualidad y que les permitirá crear y desarrollar, en forma coherente, un trabajo con una lógica interna y unas características que lo identificarán ante el público. La ruptura con la tradición la llevan a cabo los artistas en sus obras, y el cuerpo teórico que sustenta esa mirada, lo generan los intelectuales y críticos, a través de los medios de comunicación.

El campo de la crítica, que comienza a definirse en este período, está conformado por algunos intelectuales, entre los cuales destaca el poeta Luis Vidales, quien en 1946 publica su *Tratado de estética* que recibe los más elogiosos comentarios de Luis Cardoza y Aragón. De igual manera, un grupo de europeos que ha llegado huyendo de la guerra, juega un papel fundamental para definir el campo de la crítica, frente a otras esferas de la vida nacional. Destacan los alemanes Juan Friede y Walter Engel, el español Clemente Airó y el polaco Casimiro Eiger. En 1954 llega al país la crítica argentina Marta Traba, quien había estudiado con René Huyghe en L'Ecole du Louvre en París y con Giulio Carlo Argan en Roma. Había sido también asistente y discípula del crítico de arte Jorge Romero Brest, en Argentina. La escritora será definitiva para abrir campo al arte moderno en el país y para contribuir a la comprensión y difusión de la obra de los artistas emergentes. Será también la primera directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que abre sus puertas al público en 1963.

En la modernidad aparece una actitud de negación o ruptura con la tradición, en sus diferentes formas (arte, civilización, religión, Estado, moral) y la afirmación de un individuo nuevo, cocreador de la realidad. Los nuevos artistas niegan unos valores para ellos obsoletos, con el fin de redefinirlos en ámbitos como la estética, la ética y la organización social.

En el caso local, la ruptura es fuerte, dado que la producción artística que caracteriza el período tiene poco o nada en común con el momento precedente. Surge en primera instancia un lenguaje cercano al cubismo, en el

campo pictórico y más adelante los artistas fluyen libremente entre abstracción y figuración. Comienza a desaparecer el interés por el nacionalismo o el indigenismo y se abren, entonces, otros espacios en el interior de las obras, para explorar el contexto y el universo de lo propio.

La originalidad es tomada en la acepción que responde al retorno al origen, a la necesidad de volver a lo primigenio y que toma fuerza con artistas como Van Gogh, Gauguin y Cézanne, que parten de las grandes ciudades con el fin de buscar lugares o culturas más simples y, con ellas, un ser humano más esencial. En el caso colombiano, el retorno a los orígenes lo había hecho ya la generación precedente, la cual indagó en los mitos precolombinos y en las culturas populares.

Los artistas que vendrán a relevarlos no sienten la necesidad de retornar a las verdades primeras, sino que buscan encontrar un universo personal, radicalmente diferente del de sus predecesores, que los diferencie de los demás y del cual deriven las claves de lo que será su producción. En este caso, la noción de originalidad se acerca a un comienzo desde cero, a una *tábula rasa* modernista, en la cual el universo singular que buscan los artistas deberá poseer una aproximación al entorno libre de prejuicios y que deje constancia de su cosmovisión única y singular.

Así comienza a aparecer, también, la noción de *autonomía*, planteando la normatividad de los trabajos desde el interior mismo del campo artístico. La apreciación que hace el crítico Juan Friede sobre uno de los trabajos iniciales de Enrique Grau, lo corrobora: «... en general son las experiencias que recibió en los Estados Unidos las que cuentan en su desarrollo artístico y no las obras ejecutadas. El dinámico realismo norteamericano le demostró que aún en Cartagena, la ciudad de luz tropical, el tema no es necesariamente playa, mar, nubes o pintorescas escenas de la vida de los negros (...) La bañista de Grau no es representación de una mujer cualquiera en la playa, sino un cuadro que nos deleita con un juego de planos de colores, con la seguridad de un dibujo simplificado... con un plano vertical de rojo oscuro, que resalta y armoniza con tres planos horizontales de un cielo morado». Con esta nota se enfatiza la idea de que el tema ha pasado a ser algo secundario y que las alusiones al entorno se efectúan en términos de lenguaje plástico, más que en el de la representación de la realidad. El problema no consiste en plantear una visión particular de la naturaleza sino en una articulación de elementos del lenguaje pictórico, que aluden de una manera abstracta a la realidad.

No obstante, esta autonomía no responde a una traducción de lo foráneo. En Alejandro Obregón, las referencias al cubismo se ligan más a un interés por geometrizar elementos del trópico y por trabajar una posible descom-

posición de sus colores, que por efectuar una reflexión sobre el espacio y el tiempo contemporáneos. De igual manera, cuando Fernando Botero incursiona en la figuración, no lo hace con el sentimiento de desgarramiento o desolación de los artistas de la Nueva Figuración. Con ironía, explora unas figuras hieráticas y sensuales a la vez, aludiendo al ambiente parroquial de la sociedad colombiana de la época.

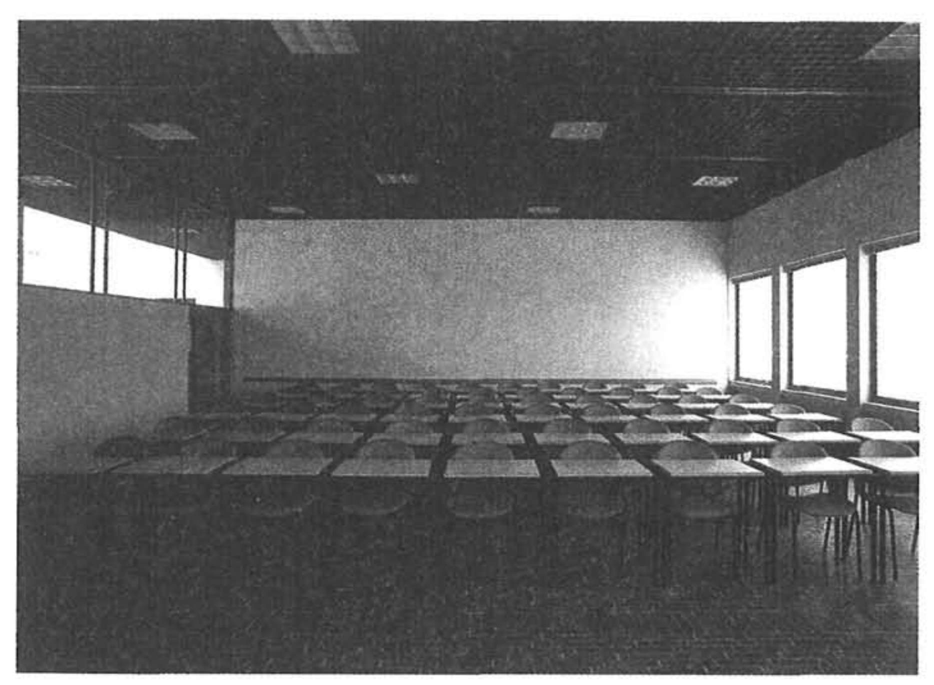
El lugar un tanto utópico que buscaron los europeos, podría estar en este territorio. Por eso nuestros artistas no debieron huir buscando el sol ni tomar contacto con las culturas que escapan al agobio de las sociedades industrializadas. En Colombia, la modernidad se instala en el territorio de la otredad, y en él confluyen lo propio y aquello que los artistas, –en un proceso inverso a los europeos– buscaron en el contacto con la cultura del Viejo Continente y de los Estados Unidos.

A nuestro continente no llega la modernidad cansada, con *spleen*, de Baudelaire, la cual «suele adoptar un aire de provocación, pero su reverso es la desesperación». En el pensamiento de ese poeta, lo nuevo «se le arrebata a la catástrofe, al desastre de mañana». Los creadores que consolidan su lenguaje en esta década creen en las posibilidades que ofrece la modernidad en los planos político, estético y tecnológico, pese a que su misma contraparte será la nueva modalidad de violencia que se instaura, a través de un capitalismo acelerado, que aumenta la pobreza y las desigualdades sociales y crea un incremento repentino de las ciudades, en virtud del desplazamiento de campesinos.

Edgar Negret y Eduardo Ramírez exaltan el progreso y la fuerza proveniente del material, propia del mundo moderno. No obstante, cuando su lenguaje llega a un momento de madurez, comienzan a indagar en el mundo precolombino y en elementos propios de las culturas americanas. La diferencia con la generación anterior estribaría en que el lenguaje y las preocupaciones plásticas no están disociadas en el tiempo. Su propuesta es moderna en un sentido global y por ello quizá puedan crear una sintonía con el pensamiento del momento, y su trabajo recibe una buena difusión en los circuitos internacionales. Artistas como Negret, Ramírez Villamizar y Manzur reciben el Premio Guggenheim, y el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquiere obras de Fernando Botero y Eduardo Ramírez Villamizar.

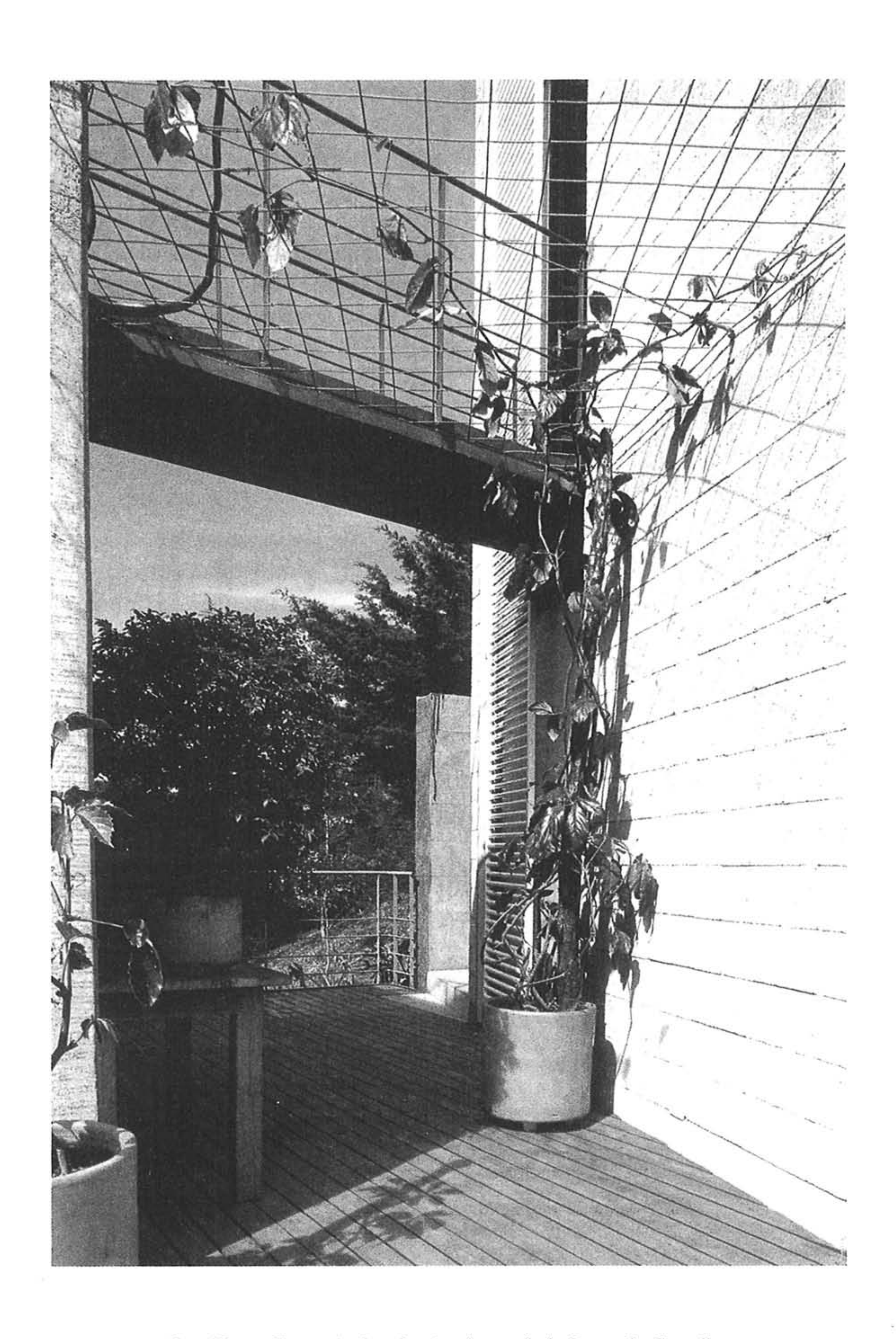
La que se desarrollará en los cincuenta será una modernidad tocada por el asombro. El asombro de poder pintar temas de corte expresionista bañados por una luz tropical, de componer bodegones cubistas con frutos nativos, de adentrarse en la abstracción a través del paisaje de los Andes y el Caribe, de retratar una sociedad en la cual se han sincretizado patrones

familiares y culturales propios de varias épocas. Se niega para afirmar y lo que este grupo de creadores comienza a proponer se nutre de las tendencias que predominan en los centros de arte, generando una peculiar hibridación al contacto con nuestra cultura. Las propuestas que plantean, así como su lenguaje, no se enraízan entonces, en la tradición local (nacionalismo, mitología) sino que toman elementos de la geografía, la fauna, la flora, la sociedad o el entorno urbano, para nombrar lo propio con un lenguaje que habría de renovar el contexto plástico.





Universidad Jorge Tadeo, Bogotá



Casa Horas Claras, Antioquia. Arquitecto: Luis Bernardo González

Bogotá y su cultura contemporánea

Armando Silva

Bogotá ha pasado de ser una apacible gran aldea a comienzos de siglo, con apenas unos 120.000 habitantes y 220 manzanas de espacio construido, para convertirse en una metrópoli convulsionada y vital con más de 6 millones de habitantes, terminando el milenio. Destaco dos circunstancias que la enmarcan en esta última centuria. Ha sido epicentro de una de las más funestas experiencias de violencia colombiana cuando asesinan, en 1948, en una de sus calles, al líder popular más importante que haya dado el país, Jorge Eliecer Gaitán, hecho que originó un verdadero corte en la historia colombiana y en especial de su capital, con marcas definitivas en su arquitectura (la ciudad quedó semidestruida por la reacción furiosa y vengativa de la ciudadanía), como en las artes, el cine, los medios y demás bienes simbólicos que constituyen una cultura, además de constituirse en factor desencadenante de la violencia que todavía hoy vive el país entero. Pero junto a ese paradigma de violencia y frustración, Bogotá también es recomponible hoy por su especial espíritu cultural, al ser cuna y escenario de numerosos creadores de las letras, la filología, las artes, el periodismo y, en recientes años, por sus respuestas relativamente oportunas, en relación con otras urbes similares, en lo ateniente a las nuevas industrias culturales de la comunicación. Este corto escrito deja de lado la significativa tradición de las letras y las artes en Bogotá, para concentrarse, más bien, en lo relativo a aspectos de su cultura moderna, objetual y mediática.

La población de Bogotá equivale a la sexta parte de la población del país. Colombia se constituye en caso especial dentro de América Latina, pues su capital no tiene el peso hegemónico, ni en número de población ni en desarrollo industrial o comercial, que tienen sus vecinos subcontinentales. Más bien se puede decir que Colombia es un país de fuerte arraigo regional y que Bogotá es apenas uno de esos polos, el cual representa la cultura andina y mestiza de la nación, frente a las otras regiones geográfico-culturales, cada una con una ciudad céntrica: Caribe colombiano (Barranquilla), Pacífico (Cali), Paisas (Medellín), Oriente (Bucaramanga) y Sur (Pereira). No obstante, Bogotá sí viene ganando espacio nacional en lo que respecta a la

cultura proveniente de la infraestructura en comunicación y de consumo de bienes secundarios, como aquellos realizados con dinero plástico, moda, viajes y similares. Esto dimensiona a Bogotá como centro nacional de nuevas experiencias urbanas que no se definen tanto en un espacio físico e histórico como referente urbano, cuanto en lo relacionada con un urbanismo globalizador que nace de experiencias provenientes de las nuevas industrias audiovisuales y culturales.

En un reciente estudio sobre consumo cultural en Bogotá (1998) se preguntó a los ciudadanos sobre «qué quisieran hacer en su tiempo libre». La respuesta más insistente fue esta: «tener plata para comprar»[1] según el 40% de los encuestados. La compra aparece como el nuevo paradigma de excelencia moderna. En este sentido los ciudadanos marcan una preferencia no tanto dirigida al consumo del objeto, cuanto a su compra: más que por el consumo vivimos hoy en su fantasía o sea su demanda imaginaria. Cito estos datos para destacar esa instalación moderna de consumidores que producen ciudades como Bogotá y donde el actual sistema de capital orienta a los consumidores más hacia un consumismo de cosas que, muchas veces, no representan su consumo real o uso efectivo de las mismas.

Si uno se pregunta por el consumo en la vida urbana, puede llegar a conclusiones, sin duda. Pero estas apetencias cambian en la misma medida en que se transforman los imaginarios sociales, por lo cual deben interrelacionarse estos dos presupuestos. Hoy, por ejemplo, frente al consumo de objetos, se puede notar en Colombia una tendencia muy fuerte hacia el consumo de artículos que de una u otra manera consolidan aspectos de presentación personal. Por ejemplo en la gran encuesta del DANE[2] que acaba de publicarse, se encuentran los productos de aseo personal, como jabones, perfumes de ropa, toallas higiénicas y similares, ocupando la quinta parte del principal producto de consumo que es el de alimento. Esta misma encuesta evidencia que el 82% de los gastos de hogar se hacen hoy en almacenes de venta general cubiertos. O sea que el colombiano compra hoy en tiendas modernas como centros comerciales cambiándose así los hábitos de consumo, pues la tradición los ubicaba más bien en plazas de mercado y en tiendas de barrio de compra al detal. Esta dirección hacia lo cómodo, moderno, higiénico, puede ser una tendencia mundial. No obstante, insertado ello dentro de circunstancias específicas colombianas

[1] *Según datos del Observatorio de Cultura Urbana, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1997.*

[2] *Departamento Nacional de Estadística, en Colombia, DANE, 1998.*

podría darnos ciertos sentidos particulares. En otra encuesta de ANIF[3] de hace 12 años (1987), sobre tiempo libre en Bogotá, se reconocía, en cambio, la relación entre espacio urbano y calidad del ocio. Pues el 50% de las clases medias y altas y el 61% de los sectores populares preferían tener algún parque pequeño cerca de sus casas. Lo cual quería decir, hace apenas algo más de 10 años, que el «espacio real de experiencia» directa constituía el principal imaginario de vida citadina, en una ciudad que ya se perfilaba fragmentada y por esto, la idea de algún parque bordeando la casa.

Si comparamos lo anterior con otra encuesta de 1997, el tiempo libre es empleado ahora en «ver televisión». El fin de semana llega al 71%. Las horas en las cuales se ve entre semana, corresponden al horario nocturno con un 82%. Los sábados en la noche con un 75% y los domingos en la noche con un 79%. Los géneros preferidos por los televidentes bogotanos son: telenoticieros, películas y telenovelas. Y al preguntárseles por los aspectos positivos de la televisión responden: «Entretención barata» (66%); «Contribuye a estar bien informado» (58%); «Impone nuevas modas» (70%), las cuales fueron las tres respuestas de amplio reconocimiento. Las suscripciones a TV cable, Direct TV e Internet son bajas todavía pero en fuerte aumento, como señalaré enseguida, lo cual es interesante saber para entender la tendencia ciudadana en Bogotá para hacer de su hogar el más fuerte espacio de consumo cultural, lo cual no sólo podría derivarse de las tendencias internacionales hacia un «hogar múltiple» desde donde se manejan muchas actividades cotidianas, sino que elementos como clima, tradición hogareña y hasta sensación de inseguridad, expresan particularidades urbanas de los bogotanos. Por ejemplo: para un español resulta extraño, como muchos me han confesado, que en Bogotá se invite a un amigo recién conocido a cenar a la casa, cuando en las ciudades de ese país (y en otros mediterráneos) se usan la calle y el bar como lugar preferencial de la vida social nocturna. A este respecto, si se me preguntase por alguna experiencia en el uso de la calle que hoy pueda distinguir a los bogotanos, no dudaría en afirmar que se trata de la «ciclovía», experimento que desde hace 15 años celebran los ciudadanos todos los domingos. Los ciudadanos se toman las calles para caminar desplazando el coche y haciendo de este ejercicio un desfile lúdico y erótico de cuerpos semidesnudos (por sus trajes de gimnasia empleados) en una ciudad más bien dominada por la niebla y el frío, que salen a buscar comunicación social. En investigación que adelanté sobre imaginarios urbanos, todos los secto-

[3] *Anif: Asociación Nacional de Fomento Industrial de Colombia.*

res sociales, al igual que los distintos géneros y escalas de edades señalaron este paseo como el de mayor agrado urbano en los últimos años[4].

Si nos internamos ahora en las proyecciones de Bogotá en inversión, en comunicación e industrias culturales, son alentadoras. En inversión Internet es una de las ciudades de América Latina que más ha instalado en los dos últimos años, pues pasó de tener, según datos de Price Waterhouse[5], sólo unos 70.000 suscriptores en 1994 a más de 200.000 en 1997 y hoy, según datos domésticos[6], podemos estar bordeando los 350.000 usuarios. En telefonía celular es la ciudad que más ha logrado «instalación sostenida» o sea que luego de ser adquirido un teléfono en un lapso de 4 años, se mantiene la suscripción. En teléfonos (aparato que marca el desarrollo en la sociedad digital) por cada 100 habitantes Colombia pasó de tener 7 en 1994 a 21 en 1998 y Bogotá representa el 65% del uso nacional, colocándose, junto con Buenos Aires y Montevideo, en las ciudades con mayor densidad telefónica de América Latina[7]. Y así varios otros renglones de la infraestructura comunicativa que permiten proyectar esta ciudad con una nueva vocación por la modernidad cultural para el próximo milenio. Este desarrollo en comunicación desde la segunda mitad de esta centuria nace con la televisión que llega muy pronto al país, luego de su invención, terminada la década de los 40.

Se puede sostener, entonces, que la segunda parte del siglo XX se inicia en Colombia con un aparato llamado a transformar su vida cultural de manera definitiva. La señal de la televisión fue traída al país por el general Rojas Pinilla en 1954, cuando era presidente de Colombia. Desde su primera emisión, el 13 de junio, al lado de la música clásica de Frank Preuss, los chistes de Los Tolimenses (conjunto de cómicos regionales) y el *Himno Nacional*, ya se presentó el primer dramatizado: *El niño del pantano*, dirigido por Bernardo Romero Lozano, el gran mentor de nuestra telenovela. Nuestra televisión nació, pues, nacionalista, pero también literaria, pues allí se podía ver en escena a autores de vanguardia como Cocteau, Strindberg y Brecht y, a su vez, también nació lúdica ya que al introducir los chistes y el teatro desde su inicio le marcaban una ruta en esa dimensión literaria. También se contó, desde los primeros años, con la presencia de una joven crítica de arte venida de Argentina, Marta Traba, quien desde la televisión organizaba sus lecciones de arte, dando al país la oportunidad

[4] *Armando Silva,* Imaginarios Urbanos, *Bogotá: Norma, 1996 (3ª Ed.).*

[5] *Datos de Internet en*: Information Technology Solutions, *1997.*

[6] *Datos de la Universidad Nacional de Colombia en estudio sin publicar, 1999.*

[7] *Mauro Flórez,* Nuevo orden de las telecomunicaciones en el mundo y Colombia, *inédito, 1999.*

de discutir y entender desde el arte la cultura urbana y mundial del momento, marcando un feliz derrotero a la pantalla chica.

La televisión colombiana hoy llega a más del 94% de los hogares nacionales, ha logrado un impacto extraordinarios en los modos de entender temas íntimos como la sexualidad o públicos como la política. Las telenovelas han conseguido un desarrollo expresivo que supera en calidad a sus competidores continentales como México y Venezuela. En otros géneros como el deporte, la transmisión de fútbol o el ciclismo, constituye ejemplo de nuevos lenguajes; los locutores colombianos que transmitían el *Tour de France* en los años 80 o las *Vueltas* a España se volvieron famosos por sus gritos y maneras emotivas como realizaban su trabajo hasta el punto en el cual los europeos consideraron que los triunfos nacionales como los de un líder ciclista llamado Lucho Herrera (quien ganó la *Vuelta* a España en 1985) y Luis Parra, otro de los destacados, tenían su mejor estímulo en las voces candentes de los locutores, apodados como su «corte radial». No se puede decir lo mismo de los telenoticieros que se han quedado rezagados al tomar para sí una tendencia *light* de reinas de belleza como presentadoras y de trivialización, mientras otros países hispanos, como Argentina o México, se han orientado, al menos en parte, hacia un sentido más de análisis y con alguna investigación periodística. Ello se debe, quizá, a la vinculación todavía fuerte entre la clase política y los medios en Colombia. Sin embargo, en este último año se abren muchas opciones pues nace el Canal Capital para Bogotá y se adjudican los dos primeros canales privados (Caracol y Radio Cadena Nacional) lo que abre esperanzas, si bien con reservas, por su vinculación con el alto poder, ya que sus beneficiarios son dos de las más poderosas familias económicas del país. Sin embargo en 1999 se inaugura *City T.V.* de la casa editorial *El Tiempo*, el periódico nacional de mayor circulación y de mayor influencia política y social en el país, que trae una propuesta urbana, con varias ideas como City-Cámara, cámara fija ubicada en distintos sectores de la ciudad para que los ciudadanos expresen sus ideas y emociones sobre ella. Por él, más que por otro medio visual del país, están entrando imágenes urbanas domésticas en los hogares de los bogotanos, planteándose de entrada un fuerte vínculo entre ciudad y televisión.

Quizá sea la telenovela, como ya mencioné, el género urbano que más se ha desarrollado en Colombia, si lo medimos por su impacto nacional e internacional y la calidad y renovación de sus estilos. El crítico Germán Rey[8] habla de cuatro generaciones, las dos primeras hijas del teatro y las

[8] *Germán Rey: «La telenovela colombiana de los años 80 y 90», en* Historia de una travesía, *Inravisión: Bogotá, 1994.*

últimas más bien de la ciudad y de la imagen. La primera representada por Bernardo Romero y los españoles Víctor Mallarino y Alicia del Carpio, quienes fueron los pioneros. Luego la clásica, en la cual sobresalen Pepe Sánchez, los argentinos César Luna y David Stivel y los colombianos Romero Pereira, Carlos Duplat, Jorge Triana y Kepa Amuchastegui. La siguiente generación es la de la imagen, con menos deuda con el teatro y más específica con las posibilidades expresivas de la misma televisión, donde se ubican Navas Talero, Andrés Marroquín, Patricia Uribe y Sergio Osorio, entre otros. La última generación es aquella más posmoderna con juegos, ironías y relatos entrecortados como los de Dago García, Jaime Garzón y otros jóvenes realizadores. Algunas telenovelas colombianas, que junto con las brasileñas se consideran las más novedosas y libres del esquema del culebrón mexicano, han llevado verdaderas escenografías urbanas a los televidentes. Vale la pena mencionar *Aroma de Café*, recorrido por la cultura cafetera del centro de Colombia y que ha tenido impresionante éxito comercial en el exterior hasta el punto de que ciudades como La Habana se paralizan hoy (1999) todas las noches a la hora de su emisión; *Gallito Ramírez,* que introdujo el baile vallenato de la costa atlántica a la fría Bogotá, y *Los victorinos,* que recreó la vida urbana y su violencia de la misma capital de Colombia. La televisión ha contribuido de manera continua y sistemática a hacer de Bogotá, fría por naturaleza, una ciudad más tropical y relajada, con su programación nacional que viene de todas las regiones del país. A este punto es bueno mencionar que en una investigación sobre percepción ciudadana que actualmente adelanta el Convenio Andrés Bello[9], Bogotá es percibida por el resto de ciudades de América Latina como cálida y musical, a pesar de ser páramo y no tener música propia moderna que no sea la importada desde el Caribe o el Pacífico colombiano. Consecuencia del efecto de los medios sobre los modos como se construye la imagen de una ciudad.

El cine, de poco desarrollo en la Colombia actual, también fue afectado por la violencia de los 50 y cineastas como Camilo Correa llevaron a la pantalla el llamado Bogotazo, las consecuencias del 9 de abril en la vida cultural. En los años 60 se da la tendencia neorrealista representada por el español José María Arzuaga, con filmes como *Raíces de piedra* o *Pasado Meridiano,* y Julio Luzardo con filmes como *Tiempo de sequía* o *Semana de pasión.* Estos dos cineastas constituyen los clásicos del cine colombiano. En los siguientes años se da un cine político de denuncias y estadísti-

[9] *Proyecto* Culturas urbanas en América latina y España, *Convenio Andrés Bello, Santiago de Chile y Bogotá, para ser publicado en el año 2001.*

cas sobre la dominación que vive Colombia en cineastas como Marta y Jorge Rodríguez con cintas como *Chircales*, y Alberto Mejía y Diego León Girando hacen cine nacional sobre el país. En 1972 surgió la «ley del sobreprecio» mediante la cual se pagaba un dinero extra en cualquier boleta de cine nacional, fondos destinados a financiar la industria colombiana. Su mal manejo hizo que fueran los distribuidores los reales beneficiados con sus ingresos. No obstante, dejó algunos cortometrajes de fuerte sentido crítico a las instituciones, como *Carralejas* de Ciro Durán o largometrajes como *Cuartico Azul* de Luis Crump y Sebastián Ospina o *El Patas* de Pepe Sánchez, quien luego pasa a la televisión donde ha tenido sus más significativos éxitos.

Luego aparece un grupo de rebeldes, sobre todo de Cali, influidos por posturas estéticas, haciendo burlas y caricaturas de la vida nacional en filmes de los años 70 como *Oiga Vea* y *Agarrando pueblo* de Carlos Mayolo o *Pura Sangre* de Luis Ospina, expresiones todas de un cine subterráneo agresivo y burlón que traía algo de refresco al cine de denuncia política que se había tomado el país. También, desde otro ángulo, se da la película *Cóndores no se entierran todos los días* de Francisco Norden sobre la novela de Álvarez Gardeazábal, *La Virgen y el fotógrafo* de Luis Alfredo Sánchez y *El Escarabajo* de Lisandro Duque, como las más destacadas.

En los años 80 se logra gran éxito con la película de Jorge Triana *Tiempo de morir*, sobre un texto de García Márquez. En los años 90 aparece Sergio Cabrera, quien tuvo notorio éxito con su *Estrategia del Caracol*, inspirada en cierto neorrealismo italiano con resonancia en varios países. En esta historia aparecen los personajes urbanos de inquilinato, casas grandes subarrendadas para pobres que viven en pequeños cuartos y que son representativos de la Bogotá terrible y tugurial de fines de siglo. También se da en los 90 un tipo de cine urbano descarnado como el del antioqueño Víctor Gaviria *Rodrigo D no futuro* con actores improvisados de las mismas comunas (especie de pandillas de jóvenes populares) de Medellín que vivían el impacto de las drogas y sus consecuencias en la creación de bandas, con adolescentes dispuestos a morir antes de cumplir los diecisiete años, pero ricos y famosos, tomando como modelo al mismo reconocido narcotraficante Pablo Escobar, apodado el Jefe del supuesto Cartel de Medellín. *La vendedora de rosas* es la última película de Gaviria, proponiéndonos allí un modelo de cine antropológico, con actores naturales y filmada en ambientes reales en Medellín, donde jovencitas de doce años venden rosas para sobrevivir, mientras ejercen una vida sexual activa y se encuentran involucradas en crímenes callejeros que ocasionan nuevas reorganizaciones de estas duras pandillas urbanas de los ultimísimos años del siglo XX.

Concluyo con una panorámica de la arquitectura en cuanto escenario de la vida urbana en el presente siglo. El vandalismo que se despertó como consecuencia del 9 de abril tuvo funestas consecuencias en nuestras ciudades. En Bogotá la Plaza de Bolívar, la principal de todas, vio destruidas varias de sus construcciones coloniales españolas que la rodeaban. En general los entornos centrales fueron apedreados y destruidos por la sublevación nacional y ello, unido al aire de posguerra creativo que vivían Europa y los Estados Unidos, dio origen a planes de reconstrucción que marcarían una nueva etapa en la arquitectura bogotana y nacional.

La presencia del famoso arquitecto francés e impulsor del racionalismo Le Corbusier en Bogotá, en los años 50, ayudó a desatar el entusiasmo urbanístico. Desarrolló para la capital colombiana un plan de reconstrucción en el cual sostenía que el trazado español (desde la colonia) funcionaba y era hermoso pero el desorden aparecía en la ciudad nueva que ya se extendía hacia el Norte y Occidente. Según el arquitecto e historiador Germán Téllez su presencia dejó hechos positivos, como la Oficina de Planes Reguladores para que los arquitectos se comprometieran con un desarrollo armónico de la ciudad y en la construcción integral de planes de vías. La construcción del centro urbano Antonio Nariño (1950-53) es un buen ejemplo de las consecuencias del plan, de racionalización de los métodos, sistemas modulares y prefabricación. Se trataba de un conjunto de alta densidad a la manera de los que se construyeron en todos los países europeos luego de la segunda guerra mundial.

Se construyeron en Bogotá en los 50 y 60 edificios a la manera de Europa de posguerra, pero luego llegó la fuerte influencia de los Estados Unidos, que plantea obras como las de la compañía petrolera Esso, la del Banco de Bogotá, el más grande del país, los cuales poco contaron con la intervención de arquitectos colombianos y en ello todavía se puede apreciar su sentido de implantación. Por el lado clásico nacional se puede citar el hecho de que se derribara el Hotel Granada en Bogotá, situado en su calle más importante, la Carrera Séptima, para dar lugar al Banco de la República del arquitecto español Rodríguez Orgaz, con mezcla insólita de pesadez volumétrica propio de la arquitectura fascista de la Italia de postguerra.

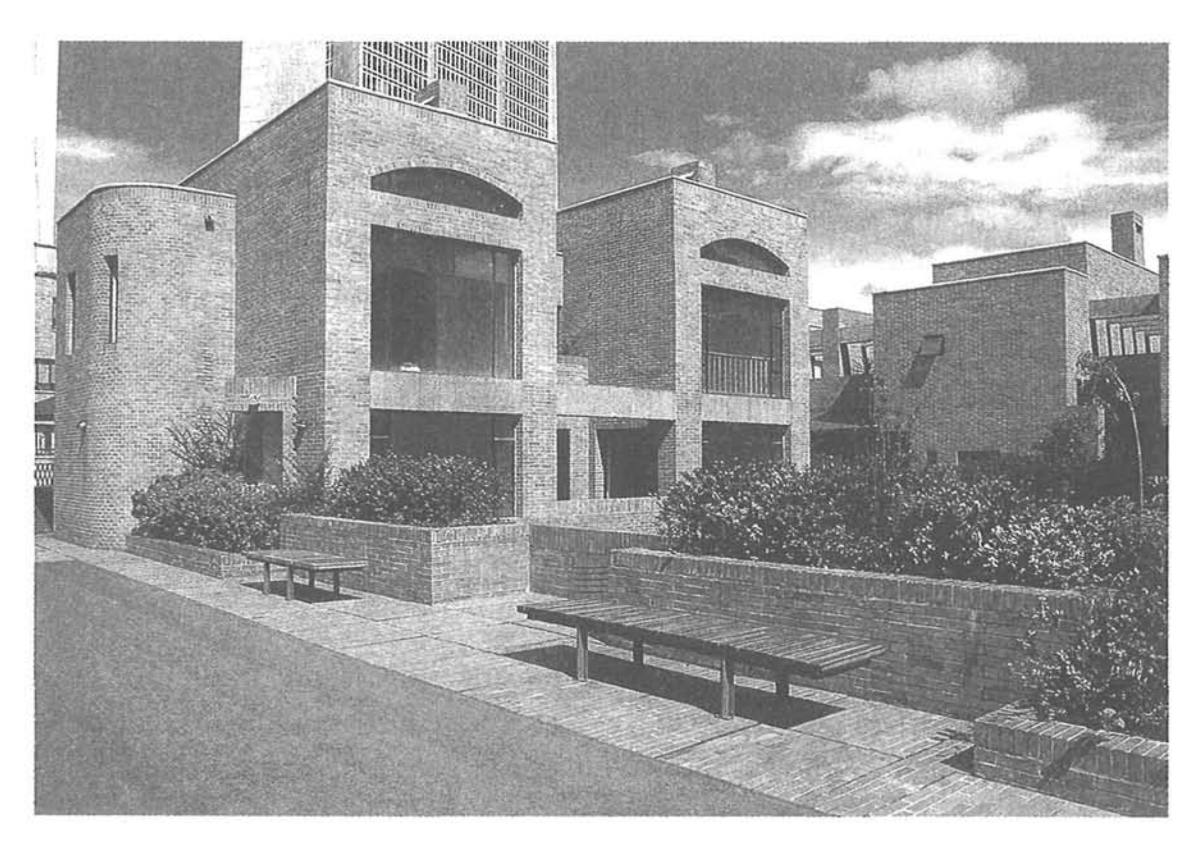
No obstante en las décadas de los 70 y 80 aparecen tres arquitectos colombianos llamados a proponer una arquitectura moderna pero dentro de parámetros locales, aprovechando la bella geografía bogotana, la tradición de sus materiales como el ladrillo o la guadua, y su historia arquitectónica, desde ciertos rudimentos indígenas o negros, siguiendo la influencia española, francesa e inglesa. Se trata de Germán Samper, Rogelio Salmona y

Guillermo Bermúdez. El primero fue colaborar de Le Corbusier y regresa al país para plantear una arquitectura de fachadas salientes y usos extensos de colores y curvas irregulares. Salmona, considerado por muchos el arquitecto estrella de país e incluso el arquitecto vivo más importante de América Latina, también colaborador de Le Corbusier, realiza sus monumentales Torres del Parque, en el Centro Internacional de Bogotá, bajo ejemplar respeto por su entorno paisajístico natural, los cerros, como por el entorno urbano, sus alrededores y uso delicado del ladrillo; todo dentro del diseño de caminos por entre el Parque de la Independencia, donde se sitúan las Torres, inaugurando para Bogotá la idea de casa dentro de parques urbanos que, por tanto, permiten recorridos entre vecinos y estimula paseos por la ciudad. Las hoy llamadas Torres de Salmona pasaron a ser consideradas un verdadero aporte colombiano al patrimonio universal de la arquitectura, no sólo en construcción sino en diseño urbano vernacular.

Las nuevas tendencias de los 90 parecen ir en cierto camino de empobrecimiento, pues se tiende a reducir costos en la construcción, a hacer planes masivos y de rápida ejecución, debido sobre todo a un hecho muy colombiano, como es que la vivienda es financiada por las corporaciones y bancos (sistema UPAC, unidades de valor constante que permiten el préstamo de usura para usuarios) que buscan en esencia rentabilidad rápida y segura. Es decir: en los últimos 25 años el valor de la tierra en Bogotá es especulativo, impuesto en buena parte por los accionistas de bancos, empobreciéndose así el entorno estético de la capital colombiana. También el hecho de que para los distintos gobiernos la construcción sea la mejor manera de reactivar el desempleo, la belleza y calidad misma de las construcciones tiende a rebajarse. A pesar de todo, la arquitectura colombiana, dentro del conjunto de los países de América Latina, goza de buen prestigio por su relativa armonía, la búsqueda de estilísticas locales y la interesante inclusión dentro de un paisaje natural, muchas veces montañoso o paisaje abierto a sabana o mares que enaltecen la nación.

En fin, la cultura colombiana a lo largo del siglo XX aparece como heredera de Europa y de los Estados Unidos, con algunos aportes significativos de sus culturas autóctonas y del pensamiento crítico nacional, que permiten plantear cierta colombianidad en la literatura, la arquitectura, el cine, la televisión y otros medios. Tanto en las letras como en sus imágenes o formas de las distintas artes, el país cuenta con importante tradición. Pero Colombia ha sido un país de no correspondencia entre el llamado país político y el nacional, lo que se traduce en que la gente no cree en sus gobiernos y éstos no gobiernan pensando en su pueblo como hecho humano y cultural. Si los gobiernos orientasen sus actividades en la educación, la

comunicación y la diversidad cultural, como les gusta hacerlo en asuntos económicos, entonces el país, reconociendo sus riquezas culturales, que harto posee, podrá adentrarse aún con más vigor en la aventura del nuevo siglo en lo que tiene que ver con los nuevos fenómenos culturales de economía global, mundialización de las culturas y fragmentación de la vida cotidiana. La cultura será siempre la reserva espiritual de los pueblos y de la humanidad.



Manzana 2, Parque Central Bavana, Bogotá. Diseño: Rafael Obregón

La patria interior

Margarita Valencia

«Ahora que ya nos hemos visto», dijo el unicornio,
«podríamos hacer un trato: si tú crees en mí, yo creeré en ti».

Lewis Carrol: *A través del espejo*

En un valioso ensayo publicado a comienzos de la década de 1970, Hernando Valencia Goelkel declaró oficialmente que la literatura latinoamericana, amamantada por el modernismo y llevada de la mano de Borges, había alcanzado por fin la mayoría de edad, un estadio feliz de «irresponsabilidad y espontaneidad [que], como todas las notas que apuntan hacia una madurez de nuestras letras, son expresiones de una libertad inédita». Despojada del «embeleco de la autenticidad», nuestra literatura se preparaba para «la autonomía temática y la libertad interior» y para el juego y la ironía[1].

La literatura latinoamericana no iba sola en su camino de exploración. *It was the best of times, it was the worst of times*, y en ese verano feliz de nuestro descontento, había que salir a cambiar el mundo entre nubes de marihuana, panfletos políticos y la certeza de la inmortalidad: «Desde algún lugar, al este o al oeste, una ojiva nuclear apuntaba al patio de mi casa, y una elección correcta en esas circunstancias era organizar una célula guerrillera, fundar un grupo de rock o ponerse una gota de LSD en la lengua y salir de viaje por el parque»[2].

Quizás fueron las ojivas nucleares, o quizás fue la elevación de la adolescencia al pedestal de la idolatría: el caso es que esta generación resultó dotada con una muy particular sensación de poderío que los llevó a autoproclamarse salvadores de la humanidad. Desde su irresponsable y maravillosamente arrogante perspectiva, todo estaba mal en el mundo que, ren-

[1] *H. Valencia Goelkel, «La mayoría de edad», en* El arte viejo de hacer novelas, *Bogotá: Espasa, 1999.*

[2] *R. Rubiano Vargas, «Bogotá 1972. Vamos a matar al dragoneante Peláez», en* Vamos a matar al dragoneante Peláez. *Bogotá: Espasa, 1999.*

dido a los pies de la juventud, esperaba mansamente a que lo renovaran. Y en el centro de ese mundo que hasta entonces había dado tan malos pasos, estaba América Latina, cuna del hambre y de la desigualdad social, de Fidel y del Che Guevara, de Salvador Allende, de los tupamaros y de los montoneros, de Pinochet y de Videla; y también, cómo no, de los Buendía, del patriarca y de todas las demás olvidables novelas de dictadores, del Jaguar y del Sargento Lituma, de pájaros nocturnos y obscenos: el *boom*.

La necesidad de sacar el mayor partido posible a este exuberante cuarto de hora hizo que, amparados en lo que Valencia Goelkel llama la pirotecnia editorial de la época, cualquier escritor latinoamericano medianamente vendible en otras latitudes acabara formando parte del *boom*, muy al margen de sus afinidades cronológicas e intelectuales (Rulfo es quizás el ejemplo más evidente).

Pero más temprano que tarde la efervescencia se apaciguó y los reflectores empezaron a apuntar a otras latitudes más desoladas aún[3]. La vanguardia latinoamericana se convirtió en el establecimiento y el realismo mágico se volvió una excusa pobre para gobiernos ineficientes. En el camino, dejamos de ser América Latina. La fabulosa hermandad de los sesenta se disolvió y con ella la sensación de abundancia literaria que marcó la época: el *boom* resultó ser uno de esos casos (como el ruidoso nadaísmo)[4] en el que la suma de las partes es mucho más excitante que sus componentes individuales y sospecho que no alcanzan a ser diez los libros que se salven del colapso. (Aunque, hay que decirlo, cuando finalmente amaine la barahunda, tendremos entre manos más libros importantes de los que haya producido el subcontinente en toda su historia).

«La amistad acaba con el sentido crítico», sentencia uno de los personajes de *Los detectives salvajes* del chileno Roberto Bolaño; Roberto Rubiano, su contemporáneo colombiano, lo complementa con un poco más de crudeza: «La única posibilidad para la literatura es que desaparezcan los

[3] *El* boom *latinoamericano surgió en parte del cansancio de la narrativa europea, que no logró recuperarse después de la guerra. Era la gran oportunidad de las colonias y todas han tenido su turno: América Latina, África, India y, últimamente, Irlanda. Pero la literatura de corte «étnico» también parece agotada y se abre el gran interrogante sobre el sendero que escogerán las vanguardias literarias en el próximo milenio.*

[4] *En el* Manifiesto nadaísta *(aparecido en Medellín en 1958), Gonzalo Arango explicó así las aspiraciones de su movimiento: «El nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico-consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura. [...] La lucha será desigual considerando el poder concentrado de que disponen nuestros enemigos [...] Ante empresa de tan grandes proporciones, renunciamos a destruir el orden establecido. Somos impotentes. La aspiración fundamental del nadaísmo es desacreditar ese orden».*

egos»[5], dice con rabia un personaje de uno de sus cuentos, un editor pirata con rezagos ideológicos de otra época, y no lo dice por decirlo. Esta nueva generación de escritores vio cómo sus predecesores morían aplastados, en palabras de Eduardo García Aguilar, «en el sandwich delirante de veneraciones ciegas y su existencia como tal aplazada hasta el siglo XXI»[6]. El ensayista, quien le rinde homenaje a esta generación –la primera verdaderamente moderna de narradores colombianos– en su antología *Veinte ante el milenio*, añade lo siguiente: «...el vendaval del boom narrativo latinoamericano centró de repente la mirada en los grandes mandarines del movimiento durante tres décadas y dejó a esta nueva generación de narradores en una especie de purgatorio del que aún no salen».

Insegura de su herencia y de su peso específico, esta generación de transición cuenta con narradores espléndidos, a ninguno de los cuales lo ha favorecido la suerte. Los puentes se levantaron cuando apenas despegaban y la ilusión de una puerta abierta al mundo se desplomó sobre ellos. Se quedaron encerrados en un país que, a pesar del «corto sueño de la revista *Mito*»[7], en realidad nunca logró salir de su marasmo provinciano.

La dificultad de cada nueva generación para romper con las fórmulas se refleja significativamente en el reciente reconocimiento internacional de dos figuras que, a pesar de la diferencia de edades, pertenecen a esa generación: Álvaro Mutis (1923) es coetáneo de García Márquez y de la generación de la revista *Mito*, pero llegó a la notoriedad narrativa apenas a finales de los ochenta, de la mano de un personaje, Maqroll el Gaviero, «púber eterno que desde las aguas de la modernidad y con la desesperanza como norte cumple un itinerario sin sueño ni destino»[8]. No es de sorprenderse que su tono sentencioso, enmarcado en un escenario exótico cualquiera, haya tenido tanto éxito en saciar la nostalgia de las épocas doradas del *boom*. Otro tanto se puede decir de Laura Restrepo (1950), cuya obra se nutre en partes iguales de la miseria social y del garciamarquismo.

[5] *Rubiano*, op. cit., *pág. 142*.

[6] *E. García Aguilar (compilador)*, Veinte ante el milenio. *Bogotá: Presidencia de la República, 1996, pág. X. La antología incluye a narradores tan importantes como Germán Espinosa, Rafael Humberto Moreno Durán, Fernando Cruz Kronfly, Óscar Collazos, Fanny Buitrago y Ricardo Cano Gaviria.*

[7] *La revista* Mito, *alrededor de la cual se congregaron escritores como Pedro Gómez Valderrama, Valencia Goelkel y los poetas Gaitán Durán y Cote Lamus, quiso, me parece, acabar de una vez por todas con el embeleco de la gran cultura nacional (liderada por la «Atenas suramericana») y despertar al país de su cómoda somnolencia provinciana. El hecho de que aún hoy intelectuales y políticos dediquen páginas y páginas a hablar del problema de la imagen de Colombia en el exterior habla mal de lo que efectivamente lograron hacer.*

[8] *L. Mery Giraldo, «Narrativa colombiana de fin de siglo: entre la utopía y el vacío (1970-1996)», en* Crítica y ficción. Una mirada a la literatura colombiana contemporánea*: Editorial Magisterio, 1998.*

Pero el mundo sigue su marcha (aunque casi siempre a la zaga de la literatura). Mientras que hace apenas veinte años Rojas Herazo le contaba a Onetti que «en su patria no existía ninguna editorial; que los autores debían llevar sus libros a la imprenta, pagar la edición y enfrentarse después con el fantasma de la distribución. Fantasma imposible de exorcizar»[9], hoy podemos afirmar sin sonrojarnos que en el país ya hay editores y, sobre todo, industria editorial[10] (y eso es algo que en toda América Latina le debemos al *boom*).

O al menos eso es lo que indican las cifras, aunque todos sabemos que los números son la forma más precisa de mentir. La verdad es que si compararámos la cantidad de libros publicados en las últimas dos décadas con la cantidad de libros que merecen permanecer en los anaqueles, nos daríamos cuenta de que en América Latina se publica demasiado de lo que no toca –en palabras de Onetti, «docenas y docenas de libros sobre la vida tal cual es»[11] que exigen de los lectores un mínimo de cultura y de esfuerzo y que fueron escritos por «seres repugnantes con experiencias igualmente repelentes»– y demasiado poco de lo que toca.

Para lograr un mapa más exacto de lo que sucede en el país, tendríamos que añadir la escasez de buenos libros y la insuficiencia de bibliotecas públicas; la infelicidad de los escritores, que justamente claman por un poco de atención y afecto; y el radical desconocimiento de lo que escriben nuestros vecinos de continente y hermanos de lengua (aunque más bien logramos, unos más, otros menos, mantenernos al día con lo que se publica en Europa y en Estados Unidos). En resumidas cuentas: los nuevos escritores colombianos no han corrido con mejor suerte que sus antecesores. Se han visto obligados a buscar una voz y un espacio en medio de la estrechez general, aislados de sus compañeros de infortunio y doblegados por una realidad tan aplastante que no deja espacio ni para la irresponsabilidad ni para el juego.

Sobra decir que la culpa no es toda de los padres: parecería como si las cargas vinieran desparejas desde siempre, como lo pone en evidencia

[9] *J. C. Onetti, «Reflexiones de un congresista», en* Confesiones de un lector, *Madrid, Alfaguara, pág. 52.*

[10] *Mientras que en 1996 en Argentina se publicaron 3208 títulos nuevos (para un total de 12.572.943 volúmenes) de literatura adulta (que incluye la narrativa), en Colombia se publicaron en el mismo año 215 títulos nuevos (1.287.816 volúmenes), en Ecuador, 11 (136.676 volúmenes), en Perú, 370 (1.484.391 volúmenes) y en México, 404 (no hay datos sobre número de ejemplares). No está nada mal. Estas cifras provienen de la revista del Cerlalc,* El libro en América Latina y el Caribe, *julio-diciembre de 1998, dedicado a las estadísticas de la comercialización y producción del libro en América Latina.*

[11] *J. C. Onetti, «Reflexiones de un lector», en* ibid., *pág. 35.*

Eduardo Jaramillo al referirse a la Bogotá intelectual de fines del siglo pasado: «Si la 'Ciudad del Águila Negra' o la 'Atenas suramericana' designaban alguna realidad, debía tratarse entonces de una realidad cercada, limitada, una superficie de adoquines bien puestos, a cinco o seis gradas sobre el nivel de la calle y del mundo, en la que podían verse algunos cuantos bogotanos instruidos, los 'doctores', paseándose en las mañanas soleadas o en las tardes, poco después de la cena»[12].

Sin embargo, a pesar de la vigencia de la «camaradería del altozano» que en palabras de Jaramillo «permeaba todos los ámbitos del quehacer intelectual bogotano», a pesar de que los mismos doctores proclaman hoy las glorias de la cultura nacional y pronuncian con labios azulados y carrillos hinchados de orgullo el nombre de García Márquez, único poblador del inexistente parnaso nacional, la joven literatura colombiana está ahí, a la vista de todos, y no parece enferma: ha abierto puertas y ventanas y camina con harta dignidad por muchos y muy diversos caminos (todos trillados, como suelen serlo los caminos en literatura).

En el ensayo ya mencionado, Valencia Goelkel adjudica a Borges el haber logrado «desmenuzar todas las convenciones en torno a las cuales jadeaba y vociferaba nuestra literatura», alcanzando la «libertad dentro de una inmensa patria, interior pero concreta»[13]. Esa patria interior ha permitido que la joven narrativa colombiana sobreviva a pesar de las difíciles circunstancias que le ha tocado vivir.

A esa deuda sin saldar y a las otras tantas que se acumularon por el camino (a las jóvenes generaciones les toca cargar siempre con un pesado fardo de deudas: el truco consiste en liberarse de ellas sin ignorarlas) habría que sumar (y espero que la carga no resulte insoportable) la que se le debe a Antonio Caballero (1945) y a Andrés Caicedo (1951-1977). Ni *Sin remedio*, publicada a comienzos de la década de 1980, ni *Que viva la música*, publicada muy poco después del suicidio de su autor, son novelas particularmente buenas, pero sí marcaron un punto de quiebre en la literatura colombiana, después del cual ya no valieron las antiguas taxonomías. El cinismo y el drama pequeñoburgués, que desde siempre han nutrido la literatura anglosajona pero que la ampulosidad latinoamericana no permitía, se colaron por la puerta de atrás; y con ellos entraron la calle, la música, las drogas. Esas dos novelas dieron luz verde a una literatura que ve el mundo

[12] *J. E. Jaramillo Zuluaga, «Artes de la lectura en la ciudad del águila negra», en* Crítica y ficción. Una mirada a la literatura colombiana contemporánea. *Santafé de Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio, 1998.*

[13] Íbid., *pág. 214.*

desde una perspectiva estrictamente personal y para la cual, por tanto, no existen los temas vedados[14].

Es así como la tendencia intimista, impensable en los turbulentos sesenta o setenta, se afianza ahora con escritores como Julio Paredes (1957), Iván Hernández (1950), Héctor Abad (1958) o el jovencísimo Juan Gabriel Vásquez (1973): caracoles replegados pero tan cargados de cinismo, tan pesimistas en el tono, tan tristes a veces, que los lectores imaginamos con precisión sus telones de fondo sin necesidad de descripciones extensas. Desistidos de la felicidad, como el Hemingway de *Adiós a las armas* o de sus mejores cuentos, se dan el lujo de vivir una historia de amor en medio de la guerra a sabiendas de que la realidad tarde o temprano los va a aplastar.

La falta de talanqueras es evidente en los extremos que algunos de ellos tocan. En *Las hermanas* (1995), Hernández observa sin entrometerse los pasos silenciosos de las que quizás fueran las dos últimas habitantes del páramo, Sara y Raquel, en quienes el helado paisaje apenas poblado de frailejones reemplaza los sentimientos y señala el transcurso de sus vidas. En *De memoria* (1998) el escritor se mete de lleno en la intimidad de la voz femenina, que retrata con una fidelidad impresionante. En contraste, Bogotá, París o Madrid hacen muy poca mella en los personajes de *Alina suplicante* (1999), cuyas turbulentas vidas interiores se ven marcadas por la tragedia del incesto. Por su parte, el cuentista Julio Paredes (*Salón Júpiter*, 1994 y *Guía para extraviados*, 1997) transita por escenarios anónimos, sin un destino final que lo obligue a detenerse. Sus historias parecen escritas con la única intención de recoger momentos efímeros de gran belleza como único antídoto para sobrevivir a una vida trashumante y banal.

Las afinidades entre Estados Unidos en la época de la prohibición y Colombia en la actualidad podrían explicar el recurso al interesante esquema de la novela negra como marco para describir la brutal realidad nacional sin caer en anacrónicos maniqueísmos indigenistas. Para Roberto Rubiano (1952), Santiago Gamboa (1965), Mario Mendoza y Hugo Chaparro (1961), Colombia es desde hace años una sociedad urbana, moderna, que se hunde irremediablemente en el barro y en el plástico y en la amoralidad del sálvese quien pueda. Ignorando las limitaciones del género, los suyos son textos que exploran nuevas formas de decir, entre líricas y descarnadas, y que han superado la dificultad del diálogo con humor y buen

[14] *El inventario que viene a continuación, estrictamente personal, es en gran parte el resultado de mis años como editora literaria, primero en Carlos Valencia Editores y después en Norma.*

oído. Es el caso de *Páginas de vuelta* (1995) y de *Perder es cuestión de método* (1998), las dos novelas de Gamboa en las que los miles de voces que componen la ciudad se cruzan sin tocarse en un ballet tragicómico poblado de taxistas con ínfulas de investigadores, periodistas cuya única ocupación seria es fumar o dejar de hacerlo, putas sentimentales, mártires de pacotilla y niñas aburridas de la alta sociedad. El humor también prevalece en Rubiano, quien desde *Gentecita del montón* (1981) hasta su más reciente *Vamos a matar al dragoneante Peláez* (1999) se ha empeñado en ser el cronista de una generación, la suya, que se llenó hasta la hartura de ideales revolucionarios y de marihuana. Mendoza y Chaparro son, en cambio, más experimentales, más serios y menos logrados. *Scorpio City*, la novela que Mendoza publicó en 1998 es un poco pretenciosa, y *El capítulo de Ferneli* (1992) de Chaparro, quisiera abarcar demasiado. En cambio en la última novela de éste, *Si los sueños me llevaran hacia ella* (1999), el escritor se aprovecha del camino recorrido para contar impecablemente una breve historia de amor.

Están también las voces individuales de un Evelio Rosero (1958), tal vez uno de los escritores más contundentes de los últimos veinte años; su novela *Juliana los mira* fue finalista del premio Herralde en 1987 y publicada por Anagrama. Desde entonces ha producido textos tan diversos como la muy desigual colección de *Cuento para matar un perro y otros cuentos* (1988), *Papá es santo y sabio* (1989), una novelita curiosamente anacrónica, y *El incendiado* (1988), una maravillosa y feroz novela de iniciación. De un Andrés Hoyos, empeñado en darle forma literaria, a través de una ironía persistente y devastadora, al caos de la historia nacional en *Por el sendero de los ángeles caídos* (1989) y *Conviene a los felices permanecer en casa* (1992). O de un Rafael Chaparro (1963-1995), cuyas alucinadas descripciones de la ciudad en *Opio en las nubes* (1992) cambiaron a Bogotá para siempre. O las de aquellos que para no naufragar en la indiferencia nacional buscaron un refugio en el subgénero de la literatura infantil, como Triunfo Arciniegas, Rubén Vélez o Jaime Alberto Vélez. No todos salieron ilesos de esta experiencia, que en algunos casos acabó siendo una trampa para ingenuos: Triunfo Arciniegas (1958), por ejemplo, quien en *La silla que perdió una pata y otras historias* (1989) y en *Las batallas de Rosalino* (Premio Enka de Literatura Infantil de ese mismo año) brilla como uno de los narradores más originales y divertidos de esta generación, no logró nunca hacer la transición hacia una literatura más adulta. En cambio María Fornaguera, que podría ser la abuela de esta generación pero que se alinea con ellos por su afán experimental y por la frescura de sus temas, salió avante con *Victoria* (1997), una novela de amor propia de los tiempos de

guerra que vivimos hoy, después de haber publicado *Canción en línea de fuego*, una preciosa novelita que recrea desde la perspectiva juvenil las guerras más benignas del pasado.

No se puede terminar este inventario sin mencionar la narconovela: me parece que por lo menos la mitad de las novelas que se escriben en la actualidad en el país se ocupan de este tema, que la literatura padece con la misma pesadumbre con que lo padeció en su momento la pintura[15]. Un penoso ejemplo del facilismo en el que algunos incurren a la hora de tratar el asunto es *Rosario Tijeras*, la novela de Jorge Franco que se ha convertido en el *hit* editorial del año. Sin embargo han logrado escapar de lo obvio y destacar con decoro novelas como *Leopardo al sol* (1993), de Laura Restrepo (1950) y *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo. *Cartas cruzadas* (1995) del poeta Darío Jaramillo (1947), será quizás la única que logre sobrevivir a las circunstancias que la inspiraron; se trata de una novela ambiciosa en la que el escritor se refugia inteligentemente en la intimidad del género epistolar para contar paso a paso y sin aspavientos la historia del sacrificio de una generación y de un país en el huracán devastador de la cocaína.

Me he limitado a hablar, por supuesto, de los autores que he leído; están los que no he leído, que tal vez sumen un puñado. Con el que ya tenía, logro reunir dos puñados de escritores más o menos talentosos, más o menos dedicados, más o menos jóvenes. Los suficientes para asegurar que la narrativa colombiana está viva y que, como quien atraviesa la crisis de la mitad de la vida, cuestiona con lucidez la cantidad y el contenido de su trabajo creativo con miras a establecerse como una narrativa madura, sólida.

Valencia Goelkel terminaba su ensayo con una advertencia sobre los peligros de la «comercialización automática de la libertad, de la anarquía». Casi treinta años después, no son los excesos los que plagan la literatura colombiana. Es más bien la falta de criterio, la falta de apertura, la falta de compromiso. El libro es, y hay que repetirlo todas las mañanas como una oración, un acto de afecto que involucra a escritores, editores y lectores. Y cuando editores y lectores no hacen su tarea, no hay patria interior en el mundo, por vasta y rica que sea, que impida que los escritores mueran de soledad.

[15] *No creo que haya necesidad de explicar lo que puede hacerle al mercado del arte el exceso de dólares y el nuevorriquismo de los narcotraficantes colombianos, retratado con precisión en* Leopardo al sol *de Laura Restrepo.*

Pintar, un acto heroico

Luis Luna Matiz

Parece inverosímil que a estas alturas, cuando el pensamiento ha tenido logros como una nueva percepción de la historia, una nueva era en las comunicaciones, un nuevo entendimiento de la pluralidad, una nueva evaluación de las relaciones colono-colonizado, centro-periferia, nos sintamos a veces como si tuviéramos que justificar, no sin algo de heroísmo, el hecho de pintar.

En el caso concreto colombiano, si bien la crítica, salvo contadas excepciones, no se ha encargado de esto, nos va a tocar a los pintores. Parece que la nueva dinámica antidogma no ha calado lo suficiente en nuestro medio. Se confunde con debilidad o falta de claridad.

Uno de los puntos débiles de la vanguardia fue considerar la historia como una progresión lineal, y la crítica como una doctrinización y sentencia sobre lo que es bueno o malo, lo que debe responder a las «necesidades de la sociedad o del momento histórico» o en su versión contraria, a la pureza del arte (arte por el arte).

Parece que en nuestro medio seguimos pensado en estos parámetros de la vanguardia, sólo que ya le hemos cambiado el contenido y el slogan se convierte en «la pintura está *out*, el conceptual está *in*» como en un grito de nuestra posmoderna Inty de la Hoz.

Ni hay barricadas ni algo es bueno por estar *in* o *out*. Ni hay *in* ni hay *out*. ¿Que la pintura está en crisis? La pintura pertenece, como la instalación, la escultura o el *performance*, al mismo ámbito y comparte los mismos problemas conceptuales que cualquier otro medio. ¿Que la pintura se prostituyó? La pintura está tan sujeta a prostituirse como un mal *performance*, una mala instalación, un mal abogado, entendiendo por malo, irresponsable. ¿Que la pintura se prostituye más porque se vende más? Es mentira. Nuestra economía ya ha entrado en el mercado de los bienes invisibles como anota John Berger en *Nuevas maneras de mirar*. Y es tan vendible un cuadro, como una conferencia, un *performance*, una actitud.

El problema es cuáles son nuestras expectativas frente al arte. Si seguimos mirando el arte con la pasividad del intelectual burgués sin crear nuevas lecturas, nuevas asociaciones, nuevas perspectivas y esperamos encontrarlo siempre en el objeto, entonces sí podremos declarar una y otra vez que no hubo nada especial ni algo que «deslumbrara».

La pintura se ha declarado muerta en no pocas ocasiones. A principios de siglo, y después de la revolución rusa, se ha considerado muerta con el Dadá y el renacer del Dadá en los 60, se ha declarado muerta con la Bauhaus para dar nacimiento al diseño industrial, se ha declarado muerta directa o indirectamente con los llamados mesiánicos de Joseph Beuys, pero se sigue pintando. Y no sólo esto, esa actitud que llevó a declarar la pintura muerta cada vez se hace más sospechosa.

En la exposición que se hizo en Berlín en 1986, llamada *La tentación por la obra de arte total*, se observa claramente cómo las utopías van acompañadas de sistemas totalizantes y exclusivistas, y la pintura no cabe dentro de ninguna de estas utopías.

Claro que a la pintura también se le dieron cualidades doctrinarias (tipo arte político) o mesiánicas (constructivismo ruso) o expresionismo abstracto (arte por arte), que llevaron a su mala o esquemática interpretación.

Uno de los críticos que más aportó a la pintura pero que también más daño le hizo fue Clemente Greenberg. Marxista, judío, intelectual de avanzada, Greenberg dio una guerra sin tregua contra el arte figurativo y el expresionismo abstracto fue su bandera.

Con su discurso de pureza, genialidad y «no sé qué, no se por qué» colocó a la pintura en un sitio casi de secta sólo para iniciados, sólo para genios, con una pedantería comparable a la de los minimalistas o conceptuales actuales.

Greenberg abrió nuevos horizontes al arte en general (sus artículos sobre Manet) pero pecó al dejarlo exclusivamente dentro del campo formalista, descartando con displicencia cualquier analogía o referencia cultural histórica a la pintura abstracta. Y esto es lo que más se reprocha desde la perspectiva actual.

Lo que más destacan Noemí Smolik en el catálogo de la exposición hecha en Viena en 1992, *Pintura abstracta, entre análisis y síntesis*, y el curador de la exposición sobre pintura *El espejo roto*, Schnekenburger (creador de dos documentos), con ocasión de sus respectivas exposiciones cuyo tema central fue la pintura, es que si bien los pintores contemporáneos desde Polke, pasando por Richter hasta Lasker, se dan cuenta del exceso de ensimismamiento en que cayó la pintura abstracta, mantienen sin embargo esa extraña fe en el poder de lo visual, en el oficio silencioso y persistente y en la famosa frase de que quizás el último cuadro está por pintarse.

Y no es la actitud falsa que Greenberg atacó en los 80 cuando casi se proclamaba con la misma vehemencia de Inty de la Hoz «la pintura está *in*, que viva la pintura» por parte de los llamados nuevos salvajes, reproduciendo un patetismo apocalíptico y un comercialismo inflado.

Pero si bien la pintura como el resto de los medios tiene vigencia, y por tener una larga tradición que es imposible negar (a no ser que queramos mentir) pone al pintor en conflicto permanente, no quiere decir que ser pintor es entrar en la logia de pintores o a la hermandad de beatos. Esta es otra ilusión que a juzgar por comentarios se vive en nuestro medio.

El artista ante todo tiene, busca o proyecta una visión del mundo, y la hace explícita a través de los sentidos, independiente de los medios.

Ser pintor no significa no poder incursionar en otros medios, más si éstos le complementan su visión. Tampoco es pecado vender. El hecho de que un artista no haga un objeto de arte no lo pone al margen del mundo artístico (todo lo contrario, lo canoniza) ni lo extrae del circuito o del comercio del arte. La ganancia viene de muchas formas no necesariamente correspondientes a la ya casi obsoleta transacción de compra-venta.



Edificio Palo Alto, Bogotá. Arquitecto: Felipe González Pacheco

Fernando Botero: arte y provincia

Juan Gustavo Cobo Borda

Las gordas y gordos de Botero, tan colombianos. Y rodeándolos, en todo momento, esas montañas con sus volcanes y sus nevados, esos pueblos con sus coloreadas tejas de barro y sus calles estrechas y empinadas. Esas vírgenes, obispos y monjas. Esas sandías, plátanos, zapotes y naranjas. Esos batidos y esas morcillas, tan suculentas y apetitosas. Pintura para comer. También catedrales que parecen ponques y, como si lo anterior fuera poco, banderitas colombianas que asoman por todos lados.

Naturaleza muerta colombiana (1993) se titula uno de sus cuadros, pero la especificación también es válida para la totalidad de su obra. Una visión risueña y sarcástica, humorística y deformada de nosotros mismos. «Yo estoy pintando algo 'local' y 'provincial'», dijo en alguna ocasión, consciente de cómo ese mensaje era entendido en muchas otras partes, pero el arranque un tanto «folclórico» de su obra, evidente en su visión de lo latinoamericano como una infinita teoría de presidentes, dictadores, juntas militares y primeras damas va revelando, en una segunda visión, otros secretos mejor guardados.

Debajo de las medallas y de las bandas presidenciales, de las pieles de zorro y los obscenos collares, laten el Prado y el Louvre, las iglesias italianas y los muros donde Orozco, Rivera y Siqueiros plasmaron el mestizaje y la primera gran revolución del siglo XX: la mexicana.

Allí está lo mejor de la historia del arte, de Piero della Francesca a Ingres, pasando por Vermeer, Caravaggio, Rubens o Velázquez, a todos los cuales ha dedicado explícitos homenajes. Sin olvidar, por cierto, a la Mona Lisa de Leonardo o a Georges de la Tour. Pero este curso creativo de la historia del arte sigue enmarcado en su gusto aún provinciano que mantiene vivo los apeñuscados techos de su Medellín natal, a la vez tan santurrones y tan azufrados. Los sonrosados ángeles del Renacimiento se han trocado en los maliciosos diablos de Tomás Carrasquilla, «A la diestra de Dios Padre». También allí subsisten, como *humus* nutricio, las manos del artista que acariciaron con morosa lentitud los panzudos caballitos de Raquira o las figuras populares en barro de Carmen de Viboral. Y aun más atrás cierta otra cerámica, esta vez precolombina y quimbaya, en la cual perdura algo hie-

rático y monumental a pesar de la levedad de su gracia. Sin olvidar, en todo caso, los arcángeles arcabuceros de la pintura colonial, que ha coleccionado con deleite, y sus recargados retablos barrocos, con sus frutos dorados.

De esa Antioquia aislada entre montañas salió Fernando Botero y como lo dice Carlos Jiménez Gómez en su libro *Notas de pueblo en pueblo* (1976): «De Medellín se sale siempre para volver, y como hacia una periferia concéntrica». Por ello quizás su escenario más feliz y más jocundo lo constituyen, sin lugar a dudas, esos viejos burdeles del barrio Lovaina en Medellín, donde se amontonan sus figuras al hacer que el espacio se vea invadido por cuerpos en constante expansión. Un cabal ejemplo de ello lo constituye la *Casa de Amanda Ramírez* (1988) donde el fortachón de pantalones marrones y chaqueta verde sostiene sobre el hombro, como figuras de circo, a la redonda mujercita de medias grises y sexo diminuto. Atrás un hombre sobre la cama se afana en vano encima de la mujer que ya duerme, ausente para siempre. Rotundos todos ellos pero todos ellos a su vez minuciosos y exactos.

Nada sintetiza mejor este microcosmos a la vez familiar y truculento como *La muerte de Ana Rosa Calderón* (1969). El hombrecito de negro golpeará en la puerta de la prostituta desnuda, la llevará a pasear al campo en caballo, la apuñalará, aparentemente ajeno a lo que hace, la enterrará descuartizada, y luego dormirá tranquilo, entre una nube de moscas, mientras el policía indolente se recuesta contra la pared y clausura así la secuencia.

Cómic sangriento, con su hilo narrativo bien explícito, a Fernando Botero le encanta narrar su novela por entregas. La de los obispos en viaje a remotos concilios, paseando con sombrilla por bosques encantados. La del hombre al borde de la piscina desde donde verá desfilar las pesadas musas de su deseo. Gigantas y enanos, putas y oficinistas, reyes y pintores, bufones y músicos, alcahuetas y borrachos que duermen debajo de las camas de hierro o apuran, con ojo bizco, el último trago de la última botella de ron o aguardiente, como se encarga de precisarlo el pintor con todas sus letras. El mundo se llama ahora *La casa de María Duque* (1970), *Casa de Ana Molina* (1972), *Casa de las mellizas Arias* (1973). Allí, en esos escenarios, y gracias a la adolescencia bohemia de Fernando Botero, se revive una época extinta, poblada por sus fantasmas: dibujos para el periódico, trago y fiestas con los amigos, visitas a las casas de citas, afición a los toros. Es el mundo de sus parrandas provincianas y el de su análisis, recursivo y descarnado, de la mejor pintura. Escribió sobre Picasso y lo tildaron de comunista, según cuenta. Sobre edredones salpicados de flores cursis, Botero intenta que caigan en pecado las saludables angelotas de crinolina y labios

diminutos coloreados en forma de corazón. Un mal gusto populachero y entrañable, un mal gusto subdesarrollado, de desmesuras y contrastes, alimenta la dilatación formal de esas figuras, con el piso sembrado de colillas de cigarrillos y el aire hecho visible gracias al revoloteo de las moscas. Volúmenes en una atmósfera que se ofrece a nuestros ojos con la candidez del retablo, allí donde Botero el mago mueve a su antojo los hilos de estos títeres encarnados.

También se da allí la satisfecha gordura pretenciosa de las familias burguesas, orgullosas de sus casas de juguete, o de su foto-fija, para mostrar, tomada en el jardín aledaño. Son ellos el contrapunto legal y aceptado de esa zona roja que visitamos antes.

Hay algo aparatoso y pueril en todo el asunto, dándonos la impresión de juguetes demasiado grandes en manos torpes y regordetas. La desproporcionada asimetría de esos cilindros rechonchos o de esos barriles con pies y manos llegamos a aceptarla por la lógica interna que rige ese mundo alterado y por el color que sensibiliza esa postal tan *naïve* como hábil. Color de pueblo, de desfile de silleteros en Medellín, bajados de las montañas con su carga de flores, o de acuático mercado floral en Xochimilco. Colores donde el mal gusto es elevado a detonante explosivo que, sin embargo, se atempera dentro de la sobriedad geométrica de una estricta composición.

Con esa claridad arquitectónica que lo distingue logra que sus azules y sus rosas, sus grises y sus naranjas terminen por ceñir un mundo que ya le es propio, el del provinciano que conquistó la historia del arte.

El núcleo antioqueño, encerrado entre montañas y petrificado en el detenido tiempo de una inmovilidad histórica. Los arrieros se quedaron congelados en la última pose con que Botero los fijó para siempre. Incluso el hombre que se cae del caballo, termina por flotar en el aire. Y por esas calles recoletas irrumpirán, orondos y fatuos, Luis XVI y María Antonieta, para visitar un Medellín de curas y beatas. Regidos por la Iglesia y decididos a condenarse y arder en el infierno por su pecadora inclinación al lucro y a los deleites carnales, con la culpa a cuestas. De ahí tantos desnudos a la vez tan obsesivos y tan fríos. Imágenes congeladas.

Por ello, también, el claustro religioso verá rotos sus muros y desparramadas por sus callejuelas sus últimas imágenes sacras: las gruesas monjas con sus hábitos acolchados y los apresurados sacerdotes, afanados con sus sotanas. La catedral de Medellín y la Virgen de Colombia, a la vez cándida y apabullante.

Puede pensarse en un realismo tosco y un feísmo deliberado. Pero en realidad ese humor chocarrero y ese vocabulario de grueso calibre, se corresponden muy bien con la figuración que distingue a Botero. ¿Cómo? Porque

él sabe muy bien, como lo señaló Carlos Jiménez Gómez: «Lo que Antioquia le debe al campo, el perfil netamente campesino de su cultura» (p. 63). Eso explicaría quizás su pragmatismo visual. No hay equívoco alguno: son lo que son. El obispo: obispo. El capitán: capitán. La puta: puta.

También su maliciosa ingenuidad de primitivo, ofreciéndonos un primer plano lleno de trampas y seducciones. De figuras que se esconden o aparecen camufladas. Que se asoman, curiosas, o desaparecen, con sigilo culpable. Acumulación muy precisa de detalles o de guiños plásticos para mantenernos entretenidos y atrapados. Trucos de cuentero hábil.

Crudeza frontal con que se exponen las verdades de a puño. Tradición conservadora y prurito de exagerar. De narración excesiva y abundante, una vez dada la rúbrica personal, de enfática autenticidad. Así soy yo, montañero, y vengo a contarles un cuento de mucha plata, donde el diablo gana. El cuento resulta tan grotesco e inverosímil que terminamos por reírnos y aceptar la inflación de ese mundo trastocado.

La exageración ha terminado por hacernos cómplices. Se trata de un juego que compartimos eufóricos. Rompemos los límites de la diaria faena, tan subrayada en la cocina, en el baño, en los obreros trabajando (1994) en *La criada* (1998), en la mecedora de la abuela, en la máquina de coser de la madre, y nos instalamos felices en el sueño que nos redime y amplía los horizontes parroquiales. La mandolina más grande. Las manzanas imposibles. Engullir el mundo y regurgitarlo convertido en nuestra imagen deseada. Triunfadores natos, allí, por debajo, asoma sin embargo la hilacha de los prejuicios y de la viveza demasiado interesada. ¿Los protestantes, acaso, no vivían desnudos dentro de sus casas?

Algo de ingenuo y a la vez algo de falsamente rígido y envarado disimula, no del todo, su ambiciosa avidez de triunfo y reconocimiento. Es el hombre que toma en serio su fábula y nos lleva a reír con ella. Pero el risueño engaño de la comedia también puede volverse trágico.

Incluso al llegar a los nuevos tiempos, con *La muerte de Pablo Escobar* (1999) Botero lo pintará sobre los techos de siempre, las verdes montañas a lo lejos, encerrándolo, y una lluvia de balas que derrumba su humanidad extática. También a él, mito renovado, lo mató el sentimentalismo de una llamada demasiado larga a su familia.

La madre, la familia, voraz y omnipresente, continúa determinando ese mundo de hombres inmaduros, impacientes por acumular fortuna y ser siempre los mejores, jugando desnudos a los caballitos, con las mujeres que galopan sobre sus espaldas. Son los más altos. Los más grandes. Los más gordos. Con razón Fernando González, el filósofo por antonomasia de Antioquia, hablará de «el hombre gordo de Medellín».

La película como un diálogo
Entrevista con Víctor Gaviria

Víctor Viviescas

–Víctor Gaviria, usted es poeta, narrador, guionista y realizador de cine tanto argumental como documental. Los dos largometrajes que ha realizado, Rodrigo D., no futuro *y* La vendedora de rosas, *han sido invitados en competición al Festival de Cannes, en 1990 y 1998, respectivamente. Además del festival francés, sus películas han sido reconocidas en muchos otros festivales internacionales, de tal manera que para espectadores y críticos el cine colombiano está indisolublemente asociado a su nombre. Háblenos de usted, de su trayectoria, de su historia personal. ¿Cómo llega al descubrimiento del arte? ¿Cuál es la experiencia previa que desemboca en el cine y que lo lleva también a explorar otras posibilidades del arte?*

–En realidad yo soy de una familia que no ha sido muy culta, una familia normal de clase media. Pero sí conté con un padre que tenía mucha imaginación. Mi papá nos contaba muchas historias, sobre todo de su pueblo natal, Liborina. Él nos hacía los relatos de su infancia, en los que mezclaba historias de tradición oral, como «El testamento del paisa», y otras que yo reconocí después como los cuentos de «Sebastián de las Gracias» y las historias de «Juan sin miedo». A nosotros, mi hermano Juan y yo, de niños nos encantaban todas esas cosas que él contaba y que vivía como en primera persona: los encuentros con los duendes, con las brujas, con los espantos. Con sus relatos mi padre nos creó un pueblo, al cual nosotros fuimos más tarde, cuando ya teníamos por ahí nueve o diez años, que resultó ser un pueblo más real, lleno de procesiones, lleno de primos y de parientes. Pero yo siempre he creído que la semilla de lo que yo hice después la sembró mi papá. Sí, yo creo que ese fue el origen de todo, porque tanto mi hermano como yo terminamos estudiando literatura. Aunque en realidad yo estudié psicología, quien se graduó como licenciado en literatura fue mi hermano, pero yo iba a todas sus clases. De esta infancia con mi padre nos quedó que lo único que nos gustaba eran los cuentos, los relatos. Luego, todavía con mi hermano, empezamos a conocer en la Uni-

versidad de Antioquia a un grupo de poetas que eran profesores, entre los que se encontraban Hernán Botero y Elkin Restrepo. Y a través de ellos fuimos descubriendo la literatura. Empecé a escribir poesía y hacia 1976, alguna vez le mostré unos poemas a Elkin Restrepo y él los publicó en la revista que tenía el grupo. Tuve así la fortuna de entrar a formar parte de éste. Y en este grupo estaba, por ejemplo, alguien tan importante como el poeta Helí Ramírez, que para todos era un poeta que nos cuestionaba y que nos daba una poesía que nadie esperaba, una poesía, digamos, extracultural. Yo recuerdo cuando nos reuníamos con él a leer su obra. En principio, el libro que le publicó el maestro Carlos Castro Saavedra, *La ausencia del descanso*, luego *La parte alta abajo* que le publicaron en Ediciones Aquarimántima. Es un libro de esos que resumen el mundo de una persona, porque es una mezcla entre poesía y relato. Yo me acuerdo muy bien del día en que nos sentamos a leer el libro. Es realmente de esas cosas que no se olvidan. Yo era joven, tenía veintitrés años, y me acuerdo que salí de esa reunión de Aquarimántima trastornado. Como si saliera a una ciudad muy distinta y sabiendo que existía otra realidad que era la de los barrios populares. Claro que esa realidad yo ya la había intuido de niño. Yo había vivido en Florida Nueva, que era un barrio que quedaba en la Calle 70 de Medellín, una calle que luego se llenó de restaurantes. Y este barrio limitaba con otro más pobre que se llamaba Florida Vieja, un barrio poblado por los «camajanes» que eran los muchachos jóvenes de los años sesenta y setenta. Todavía hoy se conservan en este barrio algunos bares donde se habla de fútbol, donde la gente fuma marihuana en la puerta, todavía existe algún reducto de esos viejos «camajanes». Pero cuando yo era niño, nos subíamos a jugar al fútbol al barrio de los «camajanes», que era gente muy dura. Cuando yo leí el libro de Helí Ramírez me acordé de todas esas cosas que yo había medio presentido, medio sentido, medio vivido. Porque de todas maneras yo no me hacía amigo, no sé por qué, de todos estos muchachos, algunos de los cuales eran emboladores, cuchilleros, de todo. Cuando una barra nos quería echar de la cancha que nosotros teníamos para vivir nuestros juegos de adolescentes, nosotros recurríamos a estos muchachos cuchilleros para que nos defendieran.

–¿Es entonces en esa experiencia de Aquarimántima, que resume el poeta Ramírez, donde usted descubre la poesía?

–Sí fue en Aquarimántima donde me entusiasmé con la poesía, con la posibilidad de escribirla. Era una poesía más bien coloquial, la que escri-

bía, la que me gustaba. Yo no soy muy culto poéticamente, lo que amo es esa poesía que es conversacional, que mezcla el lirismo con cierta dosis de relato, con ciertas atmósferas, donde se percibe un espacio, un lugar. En la poesía moderna latinoamericana existen poetas que tienen esa facilidad de la poesía conversacional: López Velarde, el mismo César Vallejo, y luego toda la poesía nicaragüense, que es una poesía más cercana al relato, que tiene incluso personajes, escenarios: especies de relatos poéticos suspendidos.

–En el libro de Helí Ramírez La parte alta, abajo, *justamente, hay, por un lado el descubrir una serie de personajes que pueblan los barrios de Medellín, una suerte de descripción del personaje en el medio. Y por otro, el descubrimiento de que esos barrios populares tienen una vida que es rica, de una gran complejidad. O sea el descubrimiento de una ciudad que estaba escondida.*

–Claro. Son los relatos de esos barrios donde por las noches el viento se lleva los techos de zinc o de cartón. Y esa crónica que no es poética, Helí Ramírez la volvía poesía, rescatando la imagen de la gente que corría tras los techos arrastrados por el viento en la noche, que es una imagen que sobrepasa la crónica de la desgracia barrial. Y lo mismo con los personajes, porque eran historias de una violencia sorpresiva, muy fuerte: de amigos que se degollaban, de homosexuales que buscaban a los niños en las escuelas, que se los robaban. Historias tremendas. Esto fue muy importante para mí. Si bien en esa época yo no sabía que iba a ser cineasta. Porque yo, en realidad, terminé siendo cineasta por pura causalidad. En eso creo que influyó mucho el descubrimiento del joven cine alemán que llegó a Medellín como en el año 74 o 75. Hay un personaje fundamental que era el crítico Luis Alberto Álvarez, sacerdote, columnista de cine del periódico *El colombiano*. Luis Alberto Álvarez empezó a mostrar el cine alemán, a orientar su lectura, a darle una coherencia para nosotros, a hacernos ver cómo era el producto de unos directores jóvenes. Fue allí entonces el descubrimiento de estos directores, de la poesía de Win Wenders, por ejemplo.

–En esa época se proyectaron en Medellín varios ciclos de cine presentando las primeras películas de Wenders, de Herzog, de Fassbinder.

–Sí. Y esa poesía de Wenders, todo ese silencio de la imagen, la imagen que en sí misma tiene la poesía, que puede actuar como una ventana.

Cosas todas que no se encontraban en el cine americano, que era el que conocíamos, en el que la historia predominaba sobre la imagen, con todo ese imperio de los relatos, de los héroes. Mientras que en estos realizadores alemanes había como un asomo de poesía que era muy fácil de leer para nosotros.

–Era una suerte de reemplazo del relato - relato, al que estábamos acostumbrados por el cine americano, por el descubrimiento de una suerte de elocuencia del paisaje, del espacio...

–Sí. Sí. Y el disfrute de las calles, de las ciudades. Uno sentía que esas películas correspondían a alguien, que existía alguien, una persona que estaba escribiendo poemas sobre lo que uno vivía. Ciertas cuestiones de la ciudad misma, de la nuestra, se revelaban también en este cine. De pronto ya era una ciudad igual a otras en el mundo. Uno sentía en Wenders, a pesar de que él estaba en Nueva York o en Europa, ese asombro por la imagen de la ciudad.

–Hay un segundo nivel de este mezclar los géneros, que tiene que ver propiamente con su trabajo como realizador cinematográfico, que se da entre el cine documental y el de ficción. ¿Cómo se dan esas dos mezclas en la historia de sus películas?

–¿En mis trabajos? Confieso que nunca había establecido esa relación. Yo creo que pueda ser tal vez por esto: resulta que de todas maneras yo quería escribir cuentos, yo quería escribir ficción. Pero nunca lo pude hacer realmente, porque no era capaz de salirme de mi propia vivencia personal. En alguna época escribí unos relatos que nunca publiqué, que incluso mostré a mis amigos, pero que eran muy personales, casi como diarios. Eso realmente no llegaba a ser literatura. En cambio, cuando yo comencé a hacer documentales a través del vídeo, me di cuenta de que tenía una predisposición para esto. Como que esto sí era capaz de hacerlo.

De pronto lo poético para mí es muy documental. Quizá lo poético es lo que veo, lo que me parece que la realidad esconde y, a veces, revela. Esas imágenes que, de pronto, la realidad da, que están por fuera de uno. Puede ser por esto: yo tuve una adolescencia y una infancia sin muchos acontecimientos. No tengo, por ejemplo, la capacidad de coger el recuerdo y convertirlo en poesía. Para mí la poesía realmente existe en el presente. No tengo, como otros, un armario lleno de recuerdos para trabajar con

ellos. No. Tuve una adolescencia, decía, en la que estuve durante mucho tiempo muy solo y no hacía nada, nada. La poesía no existe para mí en el pasado, es el presente nada más. Esa es la verdad. Por ejemplo, yo nunca me acuerdo de nada, ni de amores pasados ni de nada. Yo vivo solamente lo que está pasando hoy. Entonces de ahí viene, quizás, una actitud inevitablemente documentalista. Claro que cuando estoy haciendo una película, obviamente tengo que anotar cosas documentales que se vuelven pasado, pero después las elaboro en la película. Por ejemplo cuando yo hice *Rodrigo D* o *La vendedora de rosas*, no es que ya conociera el mundo de estos niños, sino que yo lo conocí en esos días, haciendo las películas. Lo conocí, lo registré, tomé todas las anotaciones necesarias y luego las puse en escena. Pero eran cosas casi documentales.

La realidad es un momento de espera, de observación, donde las cosas no se revelan. Como pienso yo para hacer cine, es importante concebirla como un lugar donde no ocurre nada. Todo está ahí, pero no se ve, sólo a veces, con un poco de observación. Aunque a veces ocurren las cosas, se dan, se precipitan. Pero la realidad es sobre todo ocultamiento.

En los documentales míos, según ocurre siempre en el trabajo documental, se da que uno se sitúa en un lugar y en un tiempo. Obviamente todo el mundo está en el tiempo: el amanecer, la mañana, la hora del almuerzo... Luego hay que crear un relato que se va descubriendo, que documentalmente uno va descubriendo, va encontrando. Personajes cuyo sentido uno va hallando: ¿por qué llegan a una parte? ¿por qué se van? ¿con quién se encuentran? ¿qué están buscando ahí? Y entonces se va encontrando algo como un relato muy rudimentario. Ese relato rudimentario me interesa también en el trabajo de ficción. Me gusta coger un mundo desconocido y empezar, documentalmente, a buscar cuál es su relato. Por ejemplo en *Rodrigo D*, cuando yo conocí a todos esos muchachos, empecé a preguntarles cosas sobre ellos y sin darme cuenta, ellos me fueron dando el texto del relato del cual salió la película: que se volvían punkeros, que se volvían «pistolocos», es decir, asesinos a sueldo, que llegado un momento vendían todos los cassettes de música porque necesitaban armas, que a veces las alquilaban, lo que hacían con ellas... Todos esos elementos que ya son propiamente argumentales. Pero elementos argumentales que no nacieron de una novela, sino nacidos de la realidad misma, de ese relato documental que tiene la realidad. Por eso, por estar al borde del documental, es que producen en la película esa emoción de estar viendo una cosa que es un relato, pero un relato verdadero. Por lo menos el espectador tiene esa impresión.

–Porque se ubican en una frontera en la que la realidad aporta los relatos de ficción. Hay un momento en el documental Yo te tumbo, tú me tumbas, *en que uno de los personajes, que está completamente drogado, hace un relato de por qué él atraca, al fondo se ve el centro de la ciudad. Lo recuerdo porque, siendo un documental, da la sensación de una puesta en escena, de un trabajo de construcción de personaje.*

–¿Como si fuera un monólogo?

–Exacto. Parece el monólogo de un personaje de un filme o de una obra de teatro. Siempre me quedó la duda de si esto fue montado o si fue espontáneo.

–No, no, eso fue espontáneo. Yo creo que tiene que ver con lo mismo que hablábamos hace un momento, el hecho de que yo no soy un hombre propiamente culto, que no tengo esa cultura que se acumula y se traspasa casi genéticamente de generación en generación, esa cultura de las gentes que son capaces de hacer grandes síntesis. Yo me siento más un representante de una clase media que necesitaba de cultura. Y por eso me ha gustado mucho descubrir la cultura de la realidad misma o, como decíamos, lo teatral en la realidad. Por ejemplo: cuando un personaje se levanta y hace todo un monólogo. Me gusta que la gente viendo la película o viendo el documental, se dé cuenta de que eso es un monólogo teatral. O sea, que se dé cuenta de que eso que conocemos culturalmente como teatral, nace de la realidad, ha sido pasado por códigos artísticos, pero nació de momentos de la vida que los dramaturgos han introducido con cierto orden en sus libretos, en sus obras de teatro. El monólogo nace de ciertos momentos de la vida en que una persona habla consigo misma o con alguien que no está. Me gusta mucho buscar esas cosas casuales que se dan en la realidad. Trabajando con los actores de *Rodrigo D.* y de *La vendedora de rosas*, me daba cuenta de que se creaban por casualidad momentos de un gran dramatismo, que aparecían casi documentalmente. Luego yo los organizaba dramatúrgicamente, sin tener que cambiar mucho, editándolos según el guión que iba elaborando.

–Rodrigo D. *es su primer largometraje, pero no su primer trabajo cinematográfico. Usted ha planteado que esta película, al igual que* La vendedora de rosas *y, me imagino, la que trabaja actualmente* Sumas y restas, *es el resultado de un proceso iniciado en el año 78, justamente con*

el documental Buscando tréboles. *Un proceso que había iniciado con la noción de documental poético, de la que hemos hablado, y que en el año 85, con el mediometraje* Los músicos, *había desembocado en la noción de indagación del universo del relato. Noción, esta última, que plantea que una película no está reducida al argumento, sino que consiste en la indagación del universo en el cual palpita y se genera ese argumento.* Rodrigo D. *aparece en un momento en que usted ya ha explorado la noción de universo. ¿Cuál es su memoria de* Rodrigo D.*?*

–Fue muy parecido a lo que sigo haciendo ahora. Aunque esa es una época ya clausurada, sobre todo después de la muerte de algunos de los actores. La recuerdo, de todas maneras, como un sueño pesadillesco. El proceso de elaboración fue más o menos el mismo que sigo actualmente. Desde el momento en el que hice *Los músicos*, en el año 85, yo casi no he cambiado tampoco. Sigo en el mismo trabajo sobre el universo. En ese momento me propuse indagar el universo de los músicos populares. Cuando se trabaja con cosas del pasado, se trabaja haciendo una equivalencia con cosas del presente. El presente es carne de pasado. El presente la única ventaja que tiene es que no ha pasado, pero ya es pasado, aunque esté ocurriendo hoy. Como decía Tomás Carrasquilla, uno vive realmente en el pasado. Entonces desde que empecé *Los músicos*, que partía de un relato portugués, empecé a ver que lo importante era el universo de esos personajes, más que el argumento de la película. Es muy difícil de explicar, porque son cosas que se resumen en dos párrafos, pero que en ese momento no eran tan conscientes. Es ahora, porque me he visto obligado a hablar de mi trabajo, cuando me he hecho consciente de esas cosas.

–Ha empezado a reflexionar en cosas que antes no se reflexionaba, sino que sucedían.

–Sí, he empezado a reflexionar, a pensar en una metodología. Pero en aquel entonces, sin darme cuenta, empecé a trabajar con la noción de universo. Un universo extendido, es decir, con los límites mucho más allá del argumento. El argumento es solamente la encarnación de ese universo en el relato que va a ver el espectador. Porque tiene que existir esa encarnación. Pero el descubrir ese universo es un trabajo de ampliación de los límites. Así lo recuerdo en *Rodrigo D.*, pero es igual ahora con *Sumas y restas*: hay un momento en que la misma gente que trabaja conmigo me reclama que le ponga límites. Porque de todas maneras uno sabe que ese

universo que está lleno de conceptos, de sensaciones, de momentos, tiene que traducirlo al relato. Sin darse cuenta, uno lo que está haciendo es buscar, en la medida en que va ampliando el universo, esas cosas muy concretas que son los episodios. Y esos episodios, uno los va reuniendo para hacer el argumento, con la idea de que el argumento está hecho de esas unidades, digámoslo, naturales que son los episodios. Sólo que los episodios no son inventados por mí. Los episodios son cosas que aparecen en una noticia de periódico o son anécdotas. Las anécdotas son como esos elementos primitivos del relato, que son pulidos por la gente en su conversación y que de pronto se concretizan en un episodio. Me doy cuenta de que siempre trabajo en una película en ese sentido: buscar un universo pero, al mismo tiempo, concretizarlo en los episodios que ese universo me está dando. Episodios todos reales, es decir, que alguien me los contó o que a alguien le sucedieron. En ese sentido soy muy cristiano, en la idea del relato al cual hay que volver para entenderlo, como el evangelio de la realidad. Por ejemplo: ahora en *Sumas y restas* trabajo con lo que le ocurrió a un amigo mío. Eso me interesa mucho. Y siempre voy a él para preguntarle qué fue lo que pasó, y por qué, y lo que sintió en ese momento. Como quien dice, con un gran respeto por la realidad. Yo creo que eso es importante.

–*Cuando usted habla de este proceso de indagación del universo, se da la imagen de un movimiento expansivo. Pero yo encuentro en sus películas también un movimiento de concentración que lo da la construcción del personaje. Hay en sus películas, y yo creo que por eso no son sólo documentales, también la indagación de un universo interior, íntimo de los personajes, al que pertenecerían rasgos como la búsqueda de los rastros de la madre de Rodrigo, en* Rodrigo D. *o la evocación de la abuela de Lady, en* La vendedora de rosas. *¿Cómo se construye ese universo de los personajes? ¿Cómo concibe usted un personaje en sus películas?*

–Yo no había relacionado ese doble movimiento de expansión del universo y de concentración en el personaje. De pronto, quizás, en el juego con el actor, en buscar esos detalles que lo individualizan. De todas maneras, en estas películas los personajes son muy poco subjetivos, en la medida en que viven una vida muy hacia afuera, llena de acontecimientos, de cosas que les ocurren, que casi les ocultan lo que puede ser su subjetividad. Pienso que estos muchachos, las niñas de *La vendedora...* o los protagonistas de *Rodrigo D.*, son personajes que no tienen la posibilidad de

tener una subjetividad. Yo siempre he pensado que uno de los derechos del niño, es el derecho a tener una subjetividad. Porque ellos no la tienen. Ellos tienen una hiperactividad. Y es por eso que son películas muy hiperactivas. Porque la subjetividad que se da en nuestros jóvenes populares es a través de esa hiperactividad, de esos acontecimientos que van marcando la vida y llevándola para los lugares más imprevistos. Son vidas que casi ni dejan formularse un deseo de lo que quieren ser, sino que son llevadas. Pero, obviamente, esa tumultuosidad, esos acontecimientos que ocultan la subjetividad, van a estar acompañados de todas maneras por una consciencia de una persona que va a mostrar su subjetividad a través de pequeñas cosas. Por ejemplo, a través del recuerdo de la abuelita, como en *La vendedora...*, o como en *Rodrigo D.*, en la búsqueda de la madre. Son pequeñas subjetividades que son casi documentales también. No son grandes subjetividades hacia la profundidad. Son subjetividades que apenas se anuncian. Por eso es que cuando trabajo con estos actores, siempre quiero saber quiénes son ellos, como personas concretas, y tratar de seguirlos en esa subjetividad que está casi siempre como dispersa, como disuelta en otras cosas. Porque estas subjetividades anunciadas son elaboradas, construidas, a partir de elementos mínimos, como el de una persona que no duerme. Pero yo no sé por qué no duerme. Es decir, no se indaga mucho sobre eso, sobre toda una consciencia que se crea en el insomnio.

–¿Como si la película no se aplicara a explicar esos comportamientos que estamos viendo?

–Como si no pudiéramos explicarlos tampoco. Pero sí sabemos que están ahí, los podemos constatar y podemos acompañarlos. Cuando trabajo con estos muchachos, sé que no es fácil que me expliquen qué les pasa, porque, digamos, en un cierto sentido, no hay palabras para explicar las cosas. Sí, son silencios, son miradas, son momentos, deseos de estar en una parte, o de ver a alguien. En *Rodrigo D.* era el insomnio del protagonista. O por ejemplo la conversación con el papá, cuando el papá le dice «váyase a descansar que usted está como muy cansado, váyase a la finca que le prestan».

–¿En la escena en la que él está tocando las baquetas en la terraza de su casa?

–Sí. Entonces son subjetividades que están anunciadas pero no están desarrolladas. Por ejemplo en *La vendedora...* son esas subjetividades de

la droga. Me cuenta a mí una niña que ella cuando se droga con pegante, o la amiguita, empieza a ver a la otra niña que está con ella como un osito de peluche. Yo no sé muy bien qué significa eso, pero sé que ahí está la subjetividad de esa niña y lo incluyo como un episodio. Hay episodios que tienen mucho que ver con cómo yo veo a una persona, aunque ella no sabe quién es, ni tampoco yo: se trata de acompañarla en lo que es. Hay tramas de la película que no son solamente el argumento, que son esas cosas que pasan por el personaje, que tienen que ver más con la persona que es el personaje y lo que es su subjetividad, pero que en el fondo sería muy bueno que la gente las oyera, que escuchara ese vacío que es la subjetividad de una persona.

–¿Usted se siente parte de una generación? ¿de un grupo? ¿Cómo ve usted a esta generación que está haciendo cine ahora en Colombia?

–Yo formo parte de la generación que se formó con FOCINE, personas que ahora estamos entre los 40 y 45 años. Antes había otros realizadores, por ejemplo, Carlos Mayolo y Luis Ospina habían hecho una gran obra antes de empezar FOCINE. Luego parte la generación que aprendió con FOCINE a través de su programa de mediometrajes para televisión, en el que se hicieron casi 250 películas como premios de producción. En ese momento había realmente una política de fomento, que ahora cambió. En este programa yo realicé tres mediometrajes: *Los músicos, La vieja guardia* y *Habitantes de la noche*. Y luego, *Rodrigo D.*, en un programa de premios de financiación de largometrajes, donde participaron otros directores como Sergio Cabrera, por ejemplo. Luego viene otra generación ya más nueva, que empieza a hacer sus primeros largometrajes, de la que forman parte directores como Harold Trompetero y Ricardo Coral, entre otros. Una generación que ya hace cine, verdaderamente, y que está produciendo películas más sencillas en términos de producción. Porque nosotros aspirábamos a un realismo más complejo que, sin comprometer los resultados, suponía mayores dificultades en términos de producción. Lo interesante de esta nueva generación es que hace cine a pesar de las dificultades, con nuevos esquemas de producción, con un control mayor del guión y una economía tremenda a nivel de locaciones y personajes. En ese sentido *Diástole y sístole* de Harold Trompetero es una película muy linda y muy cinematográfica, a pesar de que está hecha con encuadres y cámaras fijos, que casi no hay movimientos.

–¿Como si esta generación inventara una gramática que se adecue mejor a las condiciones de producción?

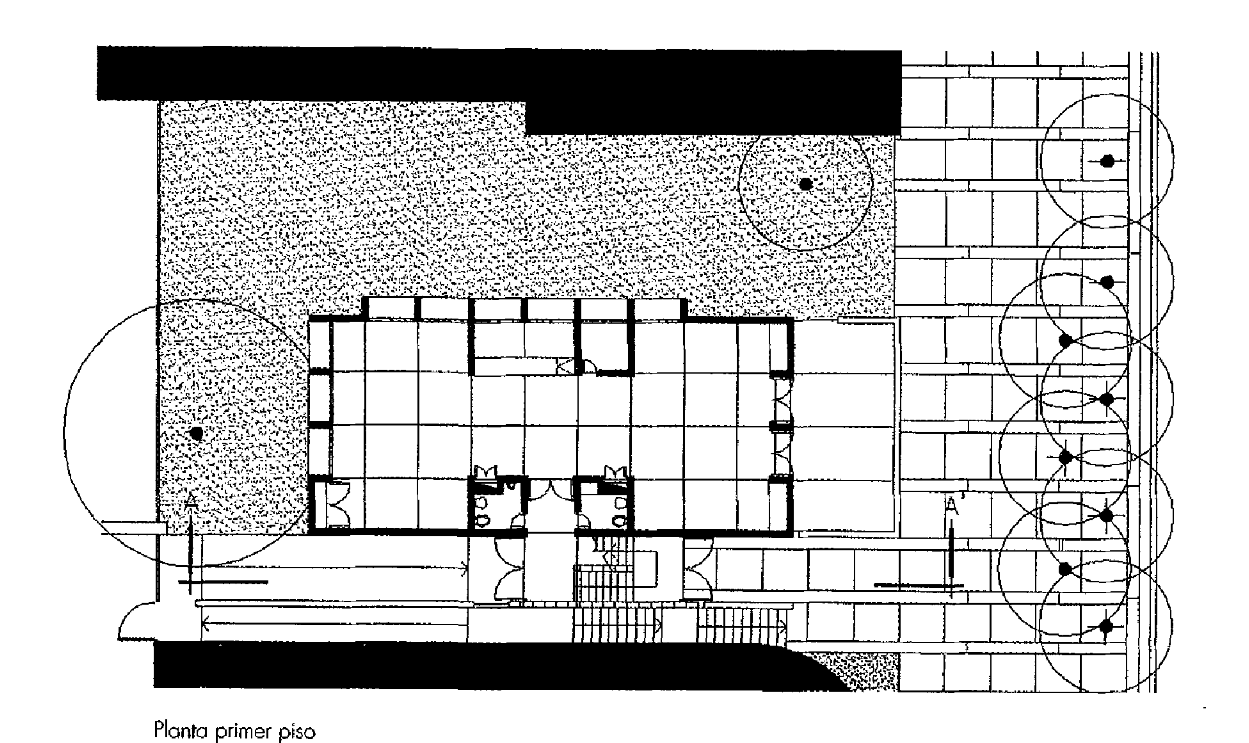
–Sí. Yo creo que en ese sentido también nosotros, los que llamo la generación de FOCINE, donde se incluyen también Felipe Aljure, Jorge Echeverry y otros, vamos a terminar haciendo películas más baratas, con guiones más sencillos y rodadas con otras formas de producción. Yo creo que eso va a tener que crear un estilo de cine. Esto también ocurrió en la Nueva Ola francesa, aunque no sé si por condiciones de producción. Pero, en todo caso, uno ve la primera película de Rohmer, *El signo del león*, que es de una generosidad en las locaciones, en los personajes, en los extras, incluso, que semeja ese cine extraordinario y hermoso del Fellini de *Los inútiles*. Después las películas de Rohmer son ya minimalistas. Yo creo que nosotros tenderemos hacia ese minimalismo. Y, en fin, existe aún una tercera generación, la de los más jóvenes, que se mueven sobre los 24 años, que están haciendo películas que incluso exploran otros medios como el digital y el vídeo, además de la economía de producción antes señalada. En Medellín hay un grupo de esta gente nueva, donde destaca Santiago Gómez, alguien muy joven que era como el discípulo de Luis Alberto Álvarez en los últimos años, y que es un excelente crítico y ha empezado a demostrar que es un excelente realizador.

–Usted cita al crítico Luis Alberto Álvarez, quien fue un poco como la cátedra del cine tanto para realizadores como para espectadores en Medellín, y en gran medida también en Colombia. Encuentro que es una excelente evocación para cerrar nuestra conversación.

–Luis Alberto exigía del cine una alta dosis de humanismo. Él concebía el cine como un arte donde se apreciaban las ideas de un autor, donde se veía la mano invisible de una persona. Él insistía en que las películas tenían dos sistemas: o eran unas películas vacías, hechas por nadie, donde se sentía el frío de la industria, de la moda, del dinero: películas hechas por el demonio, donde estaba la mano fría de nadie. Y otras películas donde se sentía la mano de alguien, la presencia de alguien que había pasado por ese mundo, de quien lo único que nos quedaba eran esas imágenes: películas que eran la posibilidad de un diálogo. Yo creo que nosotros seguimos tratando de hacer películas de alguien, que fue lo que aprendimos de él.

–¿La película como un diálogo?

–Como un diálogo, como la huella de alguien que permanece. Él contaba una anécdota: como era también sacerdote, una familia que no lo conocía como crítico, con ocasión de la muerte del padre, le pidió dejarlos proyectar unos rollos de 16 mm. que habían encontrado en la casa, sin saber qué contenían. ¿Qué era la película? Imágenes del padre corriendo en un parque de su barrio, era sólo eso. Y estas personas cuando vieron al papá se pusieron a llorar. Luis Alberto se emocionó mucho. Cuando me contó la historia, me decía: «¿Ves Víctor? eso es el cine, es la huella de alguien». Eso era el cine para él. Eso nos enseñó.



Planta primer piso

Edificio Álex Cobo, Cali. Arquitecto: Jaime Beltrán

PUNTOS DE VISTA

LTRA

I



PAISAJE DE BUENOS AIRES

Madera de NORAH BORGES

La guerra contra las momias en la Nueva España del siglo XVIII

Elsa Malvido

Introducción

Hace tres años realicé una investigación sobre el tratamiento del cuerpo humano muerto en la época colonial mexicana, comparando los ritos de los «civilizados españoles católicos y los salvajes nativos del norte»[1]. Encontré algunas menciones que según los investigadores actuales podemos considerar que se trata de momificación, lo que me llevó a buscar los documentos originales para hacer este trabajo y proponerle a la antropóloga física Josefina Mancilla que me integrara en el proyecto que sobre momias mexicanas coordina en el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

Al inicio de un trabajo se tiene la idea de que la soledad es proporcional a la primogenitura del tema. Sin embargo, cuando una redrojea la información cae en la cuenta de la enorme compañía de otros curiosos, a quienes agradezco su preocupación por el tema y sus aportes que ávidamente he usado[2].

Quiero plantear en este texto la violenta destrucción de que fueron objeto por los católicos civilizados los «bultos funerarios» de los coras (sus antepasados), que como parte del proceso de extinción de las culturas ajenas, su persecución duró desde su tardía conquista en 1722 hasta finalizar el periodo colonial, tanto en Nueva España como en Perú[3], sitios donde aparecen estos cuerpos.

[1] *E. Malvido, «Civilizados o salvajes, el desmembramiento humano en la época colonial mexicana» en* Cuerpo humano y su tratamiento mortuorio, *México, INAH, 1998.*

[2] *U. de Covarrubias,* Relación breve de algunos triunfos particulares que ha conseguido nuestra fe católica, *en «Dos documentos relativos al Nayarit» E. O'Gorman, en* Boletín del Archivo General de la Nación, *t. X, México, 1939 pp. 313-347. A. Cavo,* Historia de México, *Edit. Patria, S. A., México 1949, pág. 404. R. Moreno de los Arcos, Rev.* Tlalocan, *UNAM, México, 1985, pp. 377-447, J. A. Bugarin,* Visita de las Misiones del Nayarit, 1768-1769, *México CEMCA, INI, 1993, pág. 39. J. Meyer,* El Gran Nayar, *CEMCA y W. Krickeberg,* Etnología de América, *F. C. E. México, 1982, U. de G. México, 1989, M. A. G. Moreno «Los chacuaqueros de la Sierra del Nayarit en el siglo XVIII». Ponencia presentada en el Congreso Internacional,* Antropología médica del norte de México, *Ciudad Juárez, Chi, 1996.*

[3] *F. Salomón, «Ancestor cults and resistance to the State of Arequipa, CA. 1748-1751», en S. Stein, Edit.* Resistance rebellion and consciousslу in the Andean peasant world, *Madison, Wisconsin, 1987.*

Considerado su culto como parte de la religión idolátrica, en el Nayar los misioneros jesuitas y franciscanos[4] efectuaron campañas sistemáticas contra los adoratorios que las guardaban, agudizándose en los años 1722, 1755 y 1777, cuando se denunció que tal o cual pueblo-misión habían caído en constante idolatría, llegando los jesuitas a arrasar los lugares con fuego y echarle sal, para que no creciera hierba en él y la población se trasladara a otro espacio para olvidar sus puntos sagrados[5].

Hipótesis y preguntas

La primera hipótesis que nos surge es saber si la geografía se impuso a estos grupos, al haber utilizado las cuevas durante siglos, primero como habitación donde debieron sepultar a sus ancestros, observando que se secaban; y conforme se apoderaron del espacio abierto, la cueva se fue especializando en tres tipos: la cueva habitación, la cueva cementerio de un grupo particular[6] y la cueva panteón o adoratorio de un antepasado glorioso[7], resguardando en ellas de los animales y de los humanos a sus ancestros. Por otro lado, es posible que la cueva fuera considerada como el retorno a la madre tierra, al vientre materno, aunque esos individuos no se reintegran verdaderamente a la naturaleza, luego era más importante para ellos la conservación que la asimilación. En este sentido, la otra hipótesis sería si hubo una conciencia de la conservación del cuerpo por la desmineralización, pero a diferencia del Perú la «momificación» entre los coras fue natural.

Por el carácter inicial de este trabajo, tenemos más preguntas que respuestas, por ejemplo: ¿cuándo la palabra momia se aceptó dentro de la lengua castellana?; el busto o fardo funerario ¿fue común en el México prehispánico?; ¿podemos asegurar que todos los bultos funerarios encontrados en

[4] *Los jesuitas fueron expulsados de Nueva España en 1767 y después las misiones volvieron a manos de los franciscanos.*

[5] *Biblioteca del Estado de Jalisco, tomo 2, Manuscritos.*

[6] *Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México,* Informe sobre las Misiones, 1777, *t. I, pp. 122-141 y t. II, pp. 279-368. «Misión de San Juan Peyotán. La habitación de los Gentiles eran unas Cuevas labradas de la naturaleza. De estas principalmente usaban para sus oratorios y mejor Sinagogas... tienen otras separadas para sepultar a los difuntos». U. de Covarrubias,* Op. cit., *p. «cuando muere alguno decide en que cueva se va a poner su cuerpo».*

[7] *J. Ortega,* Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús, en la América Septentrional, *México, edit Layac, 1987, pág. 16. «Hízole un indio por nombre Yca un adoratorio o templo... por cuyo motivo pusieron su cadáver en una silla, en que casi deshecho lo hallaron los padres, cuando quemaron aquel templo...».*

cuevas estaban o están momificados?; los esqueletos con restos de partes blandas, ¿son o no son momias?; en los documentos coloniales se les llama indistintamente: esqueleto, cadáver, huesos, huesos secos, osamenta, despojos, indio grande, ídolo, etc.; se referían a bultos funerarios o fardos de los antepasados gloriosos, pero ¿cómo saber si verdaderamente estaban momificados o no?; ¿quiénes eran los escogidos por los coras para estar en una cueva adoratorio?; en fin, estas son algunas de las preguntas que me surgen después de manejar estos documentos y me queda claro que por ahora no podré solucionarlas todas.

Las fuentes

Las fuentes primarias donde hemos abrevado son: documentos del Archivo General de la Nación de México, de la Biblioteca Nacional de México, del Archivo de Indias de Sevilla y del Archivo Histórico de Guadalajara; ellos nos han proporcionado los datos mientras que el contexto se obtuvo de las fuentes secundarias que a su vez se dividen en dos: 1.Cronistas, conquistadores, franciscanos y jesuitas que vivieron y escribieron la historia del Gran Nayar y 2.Estudiosos actuales que han recuperado materiales originales, o ya han elaborado parte de la historia del Nayar.

La geografía del Gran Nayar

Para ubicarnos mejor en el tema, daremos una pequeña visión de la geografía y la historia hasta la conquista y colonización del Nayar. «Nayarit está comprendida entre dos provincias fisiográficas: la Sierra Madre Occidental, al este; la llanura costera del Pacífico al NW, y el sistema volcánico Transversal al Sur... Hacia el este se encuentran las mayores altitudes representadas en la Sierra del Nayar, o Alica, de Palomas y Berbería, en donde también se ubican las barrancas más profundas...»[8].

En la época colonial, Nayarit ocupaba la esquina nororiental del actual estado de Nayarit, que se conoce como «La Sierra». El límite occidental era el río San Pedro, incluyendo las lomas de San Pedro y Cuyutlán en la costa, al sur el río Santiago, al noroeste la sierra de Alica y al norte la división continental Sierra Madre Occidental. Al norte hay una meseta (1.000-2.400

[8] *F. J. Parkinson,* Compendio de geografía física, política, económica e histórica de Nayarit, *México 1923.*

mts.) erosionada con pendientes y barrancas[9]. Según los cronistas coloniales «es áspera por la profundidad de sus barrancos, y por lo intrincado de sus riscos, tanto que en dos siglos se ha dificultado su allanamiento y ha sido albergue de la gentilidad, y refugio de los malvados apóstatas, que son los que han impedido la reducción de los gentiles»[10]. Dista esta mesa de la Ciudad de Guadalajara ochenta leguas. Confina esta provincia con Colotlán, y Corregimiento Bolaños: por la parte sur con las Alcaldías de Sentipac, Santa María del Oro, Ostotipaquillo y Tepic; por la parte poniente con la Alcaldía Mayor de Acaponeta y Gobierno de Sinaloa; por la parte del Norte con el Gobierno de Nueva Vizcaya.

Por distintas partes circundan a esta provincia cuatro caudalosos ríos; por la parte de entre Oriente y Sur le rodea el grande, que llaman de Guadalajara, cuyas corrientes en esta sierra son muy precipitadas, y para pasarlo lo más del año se necesita canoa, y muchas veces se detiene dos o tres días hasta... y aún con la espera no deja de amenazar mucho peligro... Por el Oriente le rodea un río caudaloso poco menos que el primero, ... muy rápido de sus corrientes y lo muy encajonado de su caja... cuando llueve se dificultan sus pasos... para cuyo tránsito es menester ir desnudo... en una angostura que tiene dicho río... fue hacienda antigua llamada San Juan Capistrano... Por la parte del Poniente le rodea otro río que llaman de San Pedro, el que sale de la Nueva Vizcaya, y pasa a... una legua por la ciudad de Durango, capital de dicho Reino,... se puede pasar en canoa, pero en llegando a entrar en esa Provincia no admite canoa en esos meses, sino que se pasa en balsas o en unas botas de cuero Red que llaman Cribas las que pasan a nado hasta el pueblo de San Pedro Iscatlán en donde hay paso algo más cómodo. El cuarto y último río es el de Jesús María, o río Grande de Nayarit, el que nace en la Alcaldía del Mezquital, perteneciente a la Nueva Vizcaya... Este río corre por el centro de la Provincia... se pasa en canoa... desde su nacimiento hasta que se junta con el Chapalanga, no tiene más canoa, que en el paso que llaman de Jesús María.

Toda esta provincia se compone de empinados cerros, profundas barrancas, agudos picachos, y voladeros tan profundos, causando pavor, y espan-

[9] *P. Gerhard,* La frontera Norte de la Nueva España, *UNAM, México, 1996, pág. 144.*

[10] *J. Meyer,* El Gran Nayar. Colección de documentos para la historia de Nayarit, III, *U de G. CEMCA, México, 1989, P. Gerhard,* La frontera norte de la Nueva España, *UNAM, México, 1996, pág. 142.*

«La precipitación pluvial anual actual es de 1.400 mm. en las pendientes de las tierras altas. La primera está cubierta de coníferas, la última con vegetación xerófita y la meseta con bosques y praderas. La Sierra Madre con bosques espesos. En las barrancas encontramos arbustos espinosos y temperaturas agobiantes, y en los altos muy fríos».

to andar por sus veredas, pues por las más de ellas se transita con el riesgo eminente de la vida, pues muchas veredas tendrán un palmo de ancho y unas por una y otra parte del voladero, y otras por una parte del voladero, y por la otra respaldo de algún cerro... No se le encuentra desagüe alguno, pero si entiendo que se transporta por debajo de la tierra, y camina el agua así encubierta por más de tres leguas por la parte entre el sur, y oriente, y de allí se ve salir muchos veneros de agua, que forman un río abundante, que llaman río de Santiago...»[11]. (Está modernizada la ortografía).

Todo ello le daba una diversidad de climas, de suelos, de vegetación y fauna, que nos recuerda al uso de pisos ecológicos de Perú, al mismo tiempo que esta geografía la mantiene aislada y protegida aún a finales del siglo XX. (Hoy a la Mesa sólo se puede llegar en avioneta o helicóptero).

Los hombres y sus asentamientos

Los primeros informes coloniales con que contamos nos dicen que este territorio estaba ocupado en la época prehispánica y más bien al momento de la conquista, por varios grupos nativos, hablantes de lenguas emparentadas con los nahuas, pero con distintas culturas.

Entre San Pedro y Jesús María, estaban los coras divididos en dos grupos que en el siglo XVII se unieron. En ambos lados de la zona habitaron tecuales y en el valle de San Pedro; los huicholes en la Sierra Madre. Al sur estaban en Guaynamota, los guaynamotecos, en lo alto del valle Jesús María estaban los tepehuanes del grupo pima, quienes a veces eran invadidos por los totorames de la costa.

La primera incursión española a la zona se registró en los años ochenta del siglo XVI, cuando se asentaron reales mineros; en el sur los franciscanos misionaron en Guaynamota, pero pronto la misión fue destruida, al igual que la de los tepehuanes del norte, los que fueron promovidos hacia la costa. Los sayahuecos se convirtieron al cristianismo; en 1601 se encontraron con que los guaynamotecos habían sido expulsados por los coras al sur[12].

De los coras se sabía que en los siglos XVII y XVIII, algunos llegaban a trabajar en las minas y haciendas de Nueva Vizcaya, otros iban a la costa por pescado y sal cada año, pero la zona volvió a ser abandonada en 1638.

[11] *«Acerca de las noticias de esta Provincia del Gran Nayarit, hecha por el Padre Fray José Antonio Navarro Misionero de la de Jesús María, y Comisario de las Misiones de esta dicha Provincia», en Manuscritos de la Biblioteca Nacional, T. II, pp. 279-368.*

[12] *P. Gerhard,* Op. cit.,

Rumbo a la costa se fundó la misión de San Diego en 1649; este sería otro intento de los españoles más fuerte para habitar y cristianizar a los apóstatas, en 1669 fundan la misión de Santa Fe, y San Diego se refunda en 1690. Aunque el territorio había sido hollado por los españoles en fechas muy tempranas de la conquista, la geografía lo protegió hasta 1772, año en que se reduce «pacíficamente», y fue conocida como Reino de Toledo. A partir de ese momentos los misioneros franciscanos y jesuitas, quienes tenían a su cargo el espacio, se dedicaron a la persecución de las idolatrías, tal y como lo habían hecho en el siglo XVI en otras zonas de la Nueva España.

Intentos de conquistar el Nayar

En esos primeros años del siglo XVI, los coras habían sido dados en encomienda a Francisco Rojo, y Guaynamota a Juan de Arce en 1548, pero los indios no pagaban el tributo y se dice que mataron a Arce, después de lo cual se abandonó la zona, para ponerse en manos de la Corona.

Soldados y ambos cleros intentaron muchas veces conquistar a los coras, pero sin suerte, hasta que en 1721 el jefe de los coras, el Tonati, fue aconsejado y decidió entregarse, pero las fuentes son confusas porque unas dicen que fue a Jerez y otras que a la ciudad de México a entrevistarse con el Virrey; no sabemos cómo o quién fue el intermediario, pero en esa ocasión el jefe dijo que se rendirían pacíficamente; sin embargo lo que prometía parecía falso, y escapaba antes de hacer ningún trato.

No hubo un arreglo claro y el Tonati regresó a sus tierras clandestinamente. El hecho fue entendido por las autoridades virreinales como una declaración de guerra y el territorio fue invadido por soldados españoles e indios aliados. El Tonati se refugió en San Juan Peyotán y en 1722 el ejército español asaltó la gran meseta o Mesa del Tonati y los sometió. La zona entonces se les dio a los jesuitas para misionar.

En términos administrativos, tuvo también sus avatares, dependió de Guadalajara en general, tanto en lo político y administrativo como en lo religioso, aunque fue demandado en diversos tiempos por Durango y Nueva Vizcaya.

Las misiones y presidios, las estrategias de colonización de la frontera

El proyecto de misiones no difería de un grupo a otro; la estrategia fue que en cada ranchería hubiera una misión con barrios y pueblos de visita,

pues la idea de concentrar a la población y formar pueblos como en otros lugares había fracasado; los indios habían regresado a las barrancas y los centros misionales quedaron deshabitados.

El modelo que siguieron fue la primera de Santa Rita Peyotán, sitio por donde se consumó la conquista en 1722 y donde se puso un presidio. Después se fundaron ocho misiones, las cuales fueron mudándose; algunas desaparecieron porque fueron quemadas por los misioneros. Cuando los jesuitas fueron expulsados en 1768, los franciscanos se adueñaron del territorio, que en realidad no dejó de ser tierra de indios, sin gobierno ni religión.

El señor del gran Nayar o el ídolo

Al parecer, inmediatamente después de haberse conquistado políticamente la Mesa o el centro del Señor del Nayar en 1772, empezó la conquista de las almas en la cual la destrucción de los adoratorios constituyó una de las actividades más recurrentes tanto de soldados como de frailes. En estos momentos se secuestró una de las reliquias más importantes de la Mesa del Tonati, que fue llamada en los documentos, indistintamente, esqueleto, huesos secos, cadáver o ídolo del Gran Nayar.

Se deduce de los datos de los cronistas que dentro de la cosmovisión de los coras, su panteón era muy diverso aunque tenía a cinco deidades principales[13], siendo su base un complejo trinitario de astros, donde el dios más importante era el Sol; después le seguían la diosa Luna, y la Estrella del Alba; pero después de 1500, se amplió al deificar a su líder, quien los había llevado a la conquista de espacios desde la mar hasta Mazapil y a mantener por siglos la calidad de guerreros invencibles. Según los cronistas, este personaje llegó a representar al mismo sol y a ser entendido como elegido por él[14]. A partir de él, los señores coras fueron nombrados e identificados como Tonati o Sol. El quinto dios era conocido como el Redentor, pero de este no vamos a tratar aquí.

«En la visita que hicieron a un adoratorio cercano y casi contiguo a la Mesa era una subida muy áspera y tan peligrosa que fue menester subir a pie; en el primer templo que hallaron se guardaban los huesos de Nayerit...»[15].

[13] *Manuscritos de la Biblioteca Nacional, Suplemento para las Misiones, Ms. 1242.*

[14] *W. Krickeberg,* Etnología de Amércia, *F. C. E. México, 1982, pág. 103. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. Informes sobre las Misiones, (1777), Ms. 1242, f. I 52. Suplemento para las Misones, Ms. 1568 (1762). «El cuarto (dios) era Naye, su primer Rey de quien ya tengo dicho, a éste principalmente pedían el valor, y ofrecían sus votos cuando tenían guerra en contra de los Huaynamotecos».*

[15] *J. P. Ortega,* Op. cit., *pág, 16, 17. AGN: Provincias Internas, N. 85, Exp. 3, 1730.*

El Gran Naye

Encontramos por lo menos tres descripciones sobre este individuo; en verdad tienen pocas variantes, aunque las más sirven para redondear nuestra imagen y serán marcadas con cursivas. La historia que se contaba de él era la siguiente: «Hacia 1500, los nayares tuvieron un caudillo el Naye, a partir de entonces extendieron sus dominios hasta el mar y al Norte hasta Mazapil. El pueblo lo veneraba regalándole flechas y calzas que le tributaban. Venerábanle tanto, que después de muerto, antes de enjuagar las lágrimas de su excesivo sentimiento, le fabricaron una casa en Tracaimota, más abajo del lugar del templo del sol, donde en una silla pusieron el cadáver con especiales adornos, trabando cuando se deshizo el esqueleto con varios hilos. *Toda una silla pajiza, que llaman equipal con lo siguiente: toda la silla estaba adornada con muchas flejas pendientes, alamares de lana, y plumas de diversos colores, muchas cuentas de abalorio, y piedras de chalchiuites*, todo el templo adornado....

Fue tan abultado que como se reconocía en lo desmedido de su calavera, parecía según proporción simétrica de siete cuartas su estatura, *dos baras y cuarta.* Los lienzos y tejidos que le ofrecían por ser su soberano, *de algodón bordados con lana de distintos colores, pendiente de ellas muchas conchas pequeñas de mar, coralillos y caracoles* eran tantos que pasaban de 300, añadiéndoles, aunque sobre vistosamente labrados la curiosidad de muchos caracolillos y piedras preciosas, que llaman Chalchiuites. *Todo lo que eran ofertas cuando le hacían cuando iban a pedirle el remedio de sus necesidades. Con varias Coronas de plumas encarnadas y verdes, con una lista de plata como diadema.* Ceñía su frente una cinta de plata: en la cintura tenía otra de tres dedos de ancho del mismo metal, en la muñeca del brazo izquierdo un brazalete, que nombran Manijera, como el que usan los indios que manejan arco y flechas, para preparar el azote que da la cuerda al disparar. *Un lienzo como bandera, muchas Ardagas, tejidos a su usanza.* Pendía también de su cintura una hoja de espada antiquísima, que dicen se la dio el Capitán Caldesa (Caldera)[16], en prenda de su amistad cuando entró, como referiremos en su lugar; y los indios pensando que aún podía defenderles contra los Guaynamotecos que al morir Nayerit les hacían más cruda

[16] *El Capitán Caldera fue uno de los primeros conquistadores que entró en el siglo XVI, y es poco probable que lo hubiera conocido si en 1500, ya era gran Señor y Caldera entra por los años 30.*

la guerra, se la pusieron en el cinto... que *con una flecha compuesta con plumas de Pavo eran las Armas de su uso*[17].

«Habiendo quedado ya solo la osamenta tuvieron cuidado, sin desperdiciar el más menudo hueso el unirlos todos con hilos de pita, y formado el esqueleto con todas sus partes lo sentaron en su silla, de estas que llaman equipal, el que se mantuvo hasta el año de 1722 en que entraron los nuestros españoles a posesionarse de La Mesa...»[18].

Discusión sobre la apostasía del Gran Nayar

Es claro que la conquista del Nayar significó un éxito para quienes invirtieron dinero, armas y riesgo de vida; una tierra que por más de doscientos años no se había dominado era toda una hazaña que exigía «cacaraquearse». Sin embargo la civilización tiene sus ritos muy precisos, así que se mandó el ídolo a la ciudad de México el 12 de enero de 1722[19], donde el virrey «hizo Junta de Guerra y hacienda para determinar lo tocante a esta conquista del Nayari, y sobre dichos despojos... ordenó se entregasen al señor Provisor y Vicario General de los Naturales, Don Juan Ignacio Castorena y Ursúa... Autoridad de Nuestra Fe y buen ejemplo de los indios, se queme todo en el lugar que le pareciere más cómodo, y para que esto se efectúe con la gravedad necesaria, se espera que vuelva de su visita el Ilustrísimo y Reverendo Señor Arzobispo...»[20].

Don Ignacio recurrió a preguntar a los miembros del Tribunal del Santo Oficio si la propuesta de incinerar públicamente correspondía o no a este caso, a lo que respondieron que «puede ejecutar su función haciendo todo lo que según derecho tuviere por conveniente, con el seguro de que en cuanto ocurriere conducente a tan cristiano empleo le protegerá este Tribunal...». Se hizo el proceso al ídolo, constando como «Testimonio de los autos que se siguieron en este Juzgado de indios del Arzobispado de Méxi-

[17] *G. J. Y. M. de Castorena Ursúa y Sahagún Arévalo y L. de G. J. F.* Gacetas de México, *Vol I. pp, 11-13 «Noticias del Nayari, Pueblo de la SS. Trinidad, Presidio de S. Francisco Javier de Balero, y Provincia de el Nuevo Reyno de Toledo...».*

[18] *AGN, Ramo Inquisición,* Op. cit., *U. Castorena,* Op. cit., *J. Ortega,* Op. Cit., *U. Covarrubias*, Op. Cit.

[19] Ibidem, *pp, 11, 12. «El día 12 de la gloriosa mártir Santa Eulalia llegaron a esta ciudad dos soldados españoles con carta del gobernador del Nayari, don Juan Flores de San Pedro, con que le remitió a su excelencia el cadáver de crecida estatura, que según proporción simétrica pasará de dos baras, y cuarta».*

[20] Ibídem, *pág. 12.*

co contra el ídolo indio cadáver del Gran Nayari... para que diese sentencia, que dio, y a otros siete reos, y se ejecutó en Auto de Fe que se hizo en la iglesia del convento grande de Nuestro Padre San Francisco el domingo de la sexagésima 31 de enero de 1723 años»[21].

La única oposición al proceso surge del procurador de pobres del juzgado eclesiástico del arzobispado don Juan González Corral, quien responde a la erudita y docta propuesta del fiscal diciendo que: «se entregue públicamente a la voracidad de las llamas hasta consumirse sus cenizas»; basándose en la Biblia argumentó: «para ver si constaba del delito de idolatría, como quien era el perpetrador de él para su punición en conformidad de la ley y disposición del derecho civil, en el que debe constar prescribe no sólo del delito sino de su cualidad y de la persona del delincuente para su severo castigo...». «Bien visto el proceso, no produce ni el que éste sea perpetrador de tal delito de idolatría ni menos el que por nos Nayaritas sus patrios se cometiese rigurosamente atendida... Cuando más se le deberá imponerle la pena de demolerlo con todos sus adornos y estatua arrojándolo despreciado a un lugar en donde abatido por los brutos perezca, se consuma y aniquile con los rigores del tiempo, influjo de los astros e inclemencia de los elementos». Firmado por don Juan del Villar y don Juan González Corral. Abril 18, 1722.

Sin embargo la sentencia dictada fue: «Debemos declarar y declaramos por ídolos el esqueleto... debemos mandar y mandamos... sea sacado por las calles públicas y acostumbradas de esta ciudad en la forma referida hasta el brasero que se halla en la plazuela de San Diego, en donde sea puesto con todos sus paramentos, aras y vasos en presencia de los demás indios idólatras para que lo vean cercar de leña hasta que la voracidad del fuego a que le debemos condenar y condenamos lo reduzca todo a cenizas, las cuales recogidas se arrojen en una de las acequias corrientes extramuros de la ciudad...».

Años más tarde en sueños se le aparece a un sacerdote, Manuel Sánchez, para pedirle que le vuelvan a adorar: «Que desde que lo llevaron a México, están adorando a otro». Muchos asuntos pueden desprenderse de estos textos pero conforme vaya avanzando la investigación podremos retomarlos.

Conservación de sacerdotes

Otros documentos sobre adoración a individuos «momificados» y guardados en cuevas fueron localizados en el Archivo Histórico de Guadalaja-

[21] *AGN,* Ramo Inquisición, *V. 803, f. 494.*

ra. Se trata de un sacerdote, quien estuvo encargado de cuidar al dios más importante, el Sol.

«El primer y mayor ídolo, a quien más que los otros alguno tributaron adoraciones los nayeritas, era una piedra blanca que antonomásticamente llamaban el Dios del Nayar, dándole renombre de Tayaoppa, que quiere decir: Padre de los vivientes; porque en ella creían Sacramentado al sol, por ser especial obra suya. Hízole un indio por nombre Yca un adoratorio o templo muy capaz en Toacamota que está cerca de la Mesa del poniente y le sirvió con tal esmero, que le adoptó por hijo aquel brillante astro; por cuyo motivo cuando murió pusieron su cadáver en una silla, en que casi ya deshecho lo hallaron los padres, cuando quemaron aquel templo»[22]. A decir de los cronistas que anduvieron investigando, el hecho coincide con la fuente: «adoraban también la osamenta de aquellos que habían excedídose en el culto, y veneración de sus ídolos, y había tenido el oficio de sacerdote, o sacerdotisa, que cuidaba de su culto y veneración». Este cadáver fue encontrado por los jesuitas en 1730 y quemado *in situ*.

La misión de Dolores, ¿abandono o negligencia?

Cercana a la costa y pueblo de San Blas en la parte noroeste, se encontraba la misión de Dolores fundada por los jesuitas y utilizada como sitio de extensión al este, la Mesa de Tonati.

En 1755 sufrió junto con las demás misiones una fuerte represión y persecución al ser acusada de insistente idolatría, abundancia de Chacuaqueros[23] y hechiceros. El 4 de marzo el capitán Antonio Serratos recibió una carta del jesuita Francisco Xavier González, quien denunciaba estas conductas, y daba noticia de que en una cueva cercana se veneraban ídolos; a éstas ceremonias decía, asistían todos los indios incluso el gobernador.

Antonio Serratos se encontraba enfermo y envió al teniente Francisco Salcedo del presidio de Guaynamota para que fuera a investigar. En marzo 9 entraba en Dolores acompañado de otros tres españoles y 20 indios auxiliares del pueblo de San Juan Corapa y de la misión del Rosario. Ese día mandó capturar a los tres indios acusados. Al gobernador no lo pudo poner preso. Al otro día citó al pueblo en la plaza dando a conocer el motivo de

[22] *J. P. S. Ortega, S.J.* Maravillosa reducción y conquista de la Provincia de San José del Gran Nayar, *Edit. Layac, México, 1944, pp. 20-39.*

[23] *Chacuaqueros: indios que se dice curaban y usaban pipas o chacuacos con tabaco para sahumar a los enfermos y eran encargados de los adoratorios de sus dioses.*

su presencia por medio de un intérprete de cora, huichol y nahuatl; su fin era atrapar idólatras y chacuaqueros. Todos los detenidos se declararon inocentes, lo que hizo que se pusiera en la picota al indio Dios y le dieran azotes; luego confesó «Señor no me castigues, más es verdad que soy chacuaquero y he curado a dos niños, los cuales murieron y yo también he sido chacuaqueado...». Le interrogaron sobre la cueva y los ídolos y dijo no saber nada, lo llevaron a la cárcel, los pusieron uno a uno en la picota y azotaron confesando que eran chacuaqueros y dando el nombre de otros hombres y mujeres incluyendo a la esposa del gobernador. Gracias a estas declaraciones supieron que entre ellos y los del pueblo de San Blas mantenían culto a Tadjasi o Hermano Mayor y a tres cuerpos momificados que estaban en una cueva localizada en el paraje de Ceaunica. La cueva era protegida por un hombre, una mujer y un joven que se preparaban para cuando el hombre falleciera.

Se tuvieron que suspender las detenciones pues con excepción de unos cuantos, resultó que todos participaban del culto, y acudían con los chacuaqueros cuando se enfermaban. A Diego Manares, el cuidador de la cueva, se le decomisaron los objetos con los que hacía las ceremonias, así como todas las armas pues se dio cuenta del peligro que corrían. Este era un cora de 70 años y sacerdote principal, y había recibido en herencia el cargo de cuidar las momias.

La cueva cambiaba según las necesidades, pues su altar primero estaba en La Mesa, pero al ser conquistado el Nayar, se le trasladó en secreto a la misión de Dolores. Las momias se decía no habían nacido de nadie, es decir, que no las consideraban humanas. Eran tres hermanos: Ruacamé el personaje masculino era quien hablaba y se comunicaba con ellos, tenía una corona de costilla humana en la cabeza, se decía que había nacido con ella. Las otras dos eran mujeres, hermanas del dicho hombre, llamadas Cuccame y Bigbaume; lo acompañaban, pero no tenían palabra.

Es posible que estuvieron, ni más ni menos que frente a la trilogía divina, pues a decir de Krickeberg: «los coras adoran a una trinidad divina que se integra del Dios Solar, la Diosa lunar, (o de la tierra) y el Dios Lucero del alba»[24].

En la cueva se encontraron otros dos cadáveres de ancianos, que eran los suegros de Diego Manares, quienes habían sido grandes sacerdotes de su pueblo.

[24] *W. Krickeberg,* Etnología de América, *México, F. C. E., pág. 103.*

¿Cuáles eran los atributos de estas momias? Las mujeres iban a pedir ser fecundas y las que al contrario, no deseaban tener hijos, les tributaban cuentas, izquiate[25], o pinole.

Los intermediarios Diego Manares y María Teurima, respondían a las preguntas. Decían que las palabras salían de la cueva, pero no se distinguía si salían de su boca y que sonaba como que sale de tecomate. Cuando los niños nacían se les llevaba al viejo Manares quien los bañaba, con agua con pinole que se le ofrece a Ruacamé.

El 13 de mayo salió Salcedo con tres soldados y seis indios, el teniente general de la misión de la Mesa, el capitán de guerra de Dolores y otros seis indios a quemar los ídolos; los guiaba Diego Manares. Caminaron 9 leguas de las 8 de la mañana a las 5 de la tarde, llegaron a un sitio de barrancas y acantilados, y preguntaron «¿Hijo dónde está el ídolo?», y les dijo: «Ahí está, ¡sácalo si puedes!» Hubo que amarrar todas las cuerdas y bajar con mucho peligro a unas 30 varas del peñasco. Lo que vieron fue un cadáver medio recortado, aunque encuadernado, pero sus huesos tan roídos que al palparlos se desunieron. Tenía otro cadáver una montera o birretina de manata que llaman en su idioma tlachihuale y debajo de ella una corona de una costilla humana, que le ceñía las sienes; a sus pies una vasija en que se hacía el sacrificio de bañar a los niños, y en que se echaba el pinole.

Encontraron también cinco chacuacos, algunas cuentas de vidrio y aretes en forma de argollas de una pasta que se llama guiscoyole. A los lados estaban las hermanas y dos calaveras con su osamenta, que resultaron los suegros de Manares. El teniente recogió los objetos y prendieron fuego a la cueva.

El 16 de mayo se quemaron públicamente en la misión de Dolores las reliquias de las cuevas; después decidieron arrasar el pueblo y reacomodar a los habitantes, para evitar el retorno a sus antiguos cultos.

El 21 de mayo sacaron a la Virgen María Santísima de los Dolores patrona de la misión y prendieron fuego a la iglesia y al pueblo entero. 40 de las 48 familias se redistribuyeron en los otros pueblos y 8 huyeron a la sierra, después en el pueblo se regó sal para que nada volviera a crecer; todos los recuerdan como el pueblo quemado.

Diego Manares murió dos días después de entregar los ídolos y al decir del documento «aceleró su muerte por un gran disparate que hizo, echándose a

[25] *A. Molina,* Vocabulario de Lengua Castellana y Mexicana, *Edit. Porrúa, S. A. México, 1960, pág. 49; «Izquiatl, bebida de maíz tostado y molido». Chacuaqueros.. «Marcela de Yxcatlán, y su marido que era sacerdote sahumaban a los enfermos con tabaco macuche, quemado en chacuacos, para que sanaran por este supersticioso medio.. (chachuacos son unas pipas de barro de una octava de largo), también era sinónimo de curandero o mitotero. Documento del A. H. J.*

dormir sudado y metidos los pies en agua», pero los indios decían que murió por los azotes que le dieron. Las autoridades virreinales se escandalizaron de las medidas tomadas y sugirieron que en adelante no fuera tan extremos, pues era mejor convertirlos con amor y suavidad permanente.

Los chacuaqueros del Nayar

A decir de los misioneros, cuando moría alguno de ellos, a los cinco días «pagaban a uno o dos hechiceros, para que sus conjuros ahuyentaran aquella imaginada sombra que les sobresaltaba. Entraban estos a la casa del difunto con las pipas, humeando por toda la casa, y con unas ramas de un árbol, que llaman zapot iban espantando por todos los rincones, hasta que (como ellos persuadían a los caseros), encontraban aquel soñado asombro y le conjuraban para que se fuera al lugar de su descanso».

La momia de la misión de Santísimo Rosario

Esta misión fue cambiada de sitio, pues en 1777, cuando se hace la visita, se habla de que «antiguamente se llamó el Viejo Rosario: me dice haber sido la causa de dicha traslación las más embraveces, de que asimismo se seguían muchas muertes»[26].

En este sitio hay memoria de una india nombrada Virma «que con diabólicos fraudes, le dio entre los demás de muy milagrosa; por lo que después de muerta, no sólo le rindieron sus devotos muchas oblaciones, y sacrificios, sino que la colocaron en uno de sus dichos oratorios adorándola como la diosa Virma, cuyo título traducido de la lengua Cora, a nuestro castellano, suena lo mismo que la Virgen María. Esta puesta tan venerada reliquia, para sus devotos el año 72 (1772) cierto religioso que en la actualidad era Misionero de la Mesa, sacó a la dicha de su oratorio, o cueva de unos temibles precipicios, o despeñaderos para ejecutar, en la dicha lo que se debía en correspondencia de sus engaños».

Debemos suponer que fue incinerada.

«El vestido de la dicha se componía de unas naguillas y un jolotoncillo en el modo, y estilo de la antigüedad, en algunos... tenía las naguillas hasta la media pierna, de variedad de colores, cuyo tejido, o artefacto a la manera

[26] *Manuscritos de la Biblioteca Nacional de México, T. I., pág. 223.*

que hemos visto en algunas ciudades, algunas redecillas o puntas de mantos... en el cuello tenía variedad de cuentas de diversas figuras y colores, y en el mismo modo en las pulseras de las manos».

Conclusiones

Es evidente que existía la tradición de poner en cuevas a los que fallecían, diferenciando las cuevas de un cementerio común a un adoratorio. Sin embargo, la calidad de la momificación en una cueva oratorio se adquiría por la divinización solar, representada en un muerto especial: origen, sacerdote o líder. Siendo para ellos igualmente importante guardar la memoria de un señor valiente, un sacerdote o sacerdotisa como Virma, o a lo mejor, la trilogía humanizada representada en las tres momias de la cueva de la Misión de Dolores. Si eran momias o no, es difícil de saberlo, aunque es casi seguro que sufrieran la desmineralización natural, pero positiva.

La geografía no sólo ayudó, sino que más bien exigió el uso de las cuevas. Cada pueblo-misión tuvo sus propios adoratorios, sus propias momias, y los misioneros no terminaban nunca su labor extenuante tanto por la localización, como por el menor descuido o abandono que significaba una demanda de búsqueda permanente de los adoratorios muchos de los cuales deben de permanecer ocultos a nuestros ciegos ojos occidentalizados, por el tiempo y el espacio. Parecería que la sacerdotisa Virma fue parte de la idolatría ya en tiempos posteriores a la conquista y por eso adquirió la denominación de la Virgen María, o bien que, por similitud en la tradición, la identificaron con la nueva devoción.

La otra situación colonial interesantísima resulta ser la discusión sobre el Gran Nayar, entre los teólogos, pues si bien el argumento era que como no había vivido en tiempos de la cristianización no merecía ser quemado en la hoguera como hereje, pero la necesidad de teatralidad pesó más que la ideología y la lógica.

Por último quiero insistir en la necesidad de realizar una fase de trabajo de campo para poder confirmar si son o no momias nuestros antepasados. La resistencia cultural de estos grupos es innegable, pero yo pensaría al revisar el trabajo sobre Arequipa, si no hubiera habido siglos de negligencia por parte de los misioneros y de los curas, un cierto desgaste: después de trescientos años los franciscanos dejarían pasar por alto muchas herejías, habiendo llegado a una amable convivencia de tolerancia; mientras que los jesuitas, en vilo estos años, sí debían mostrar su eficiencia como misioneros.

Por estos documentos podemos hablar por lo menos de cinco momias, cuyos cuerpos recién fallecidos fueron colocados sentados en sillas, vestidos y adornados con sus insignias reales, cubiertos de telas hermosas (no sabemos cada cuantos meses le ponían una más), y puestos en una cueva adoratorio, localizada en determinados sitios: «escogían los más ocultos y ásperos parajes, que muy a su intento, los ofrece frecuentes la tierra por su natural aspereza»[27].

Es probable que la momia que enviaron hasta la ciudad de México para formar parte del espectáculo conocido como «Auto de Fe», de 1723, fuera el Gran Nayari, y Rucame, Bigunde, y Carcamme fueran otros antepasados más antiguos, los cuales ya estaban integrados a la mitología cora. La descripción de los elementos que la vestían servirá para los futuros estudios de bultos funerarios que se realicen dentro del proyecto. Las pipas o chacuacos siguen siendo objeto de curación entre muchos grupos nativos o no, así como el uso del tabaco para sahumar, limpiar, ahumar y curar. Sacerdotes, sanadores y guías formaban un grupo muy consistente que tenía poderes dados por el dios más importante del panteón cora, el Sol.

Al estar buscando materiales sobre México, el arqueólogo Adrián Velázquez me facilitó un artículo sobre una momia de antepasados en Arequipa, Perú, que fue estudiada por Franck Salomon[28], y su similitud, tanto del suceso, como de las fechas, sirven para comparar lo que sucedía en dos espacios coloniales.

[27] *U. Covarrubias*, Op. cit., *pág. 326.*

[28] *F. Salomon, «Ancestor cults and resistance to the state in Arequipa, ca. 1748-1751», En S. Stein, Edit* Resistante rebellion and consciousslу in the Andean peasant world, *Madison; Wisconsin, 1987.*

Cien años de Nicolás Olivari: trangresión y vanguardia

Horacio Salas

Aunque fue activo partícipe de la generación *martinfierrista*, Nicolás Olivari (1900-1966) nunca logró instalarse de manera definitiva en el sistema literario argentino. Quizá porque desde su génesis con *La amada infiel*, en 1924, se colocó a contrapelo de la cultura oficial, e incluso su tono transgresor produjo urticarias entre los propios escritores jóvenes, como lo prueba la opinión de un poeta ocho años menor, Arturo Cambours Ocampo, quien declaró que *La musa de la mala pata* le parecía un libro pornográfico, impropio para ser leído ante mujeres «por decoro y ética moral»[1].

Con posterioridad, dos textos clásicos de la historia literaria: *Poesía argentina del siglo XX* de Juan Carlos Ghiano (1957) y *La realidad y los papeles* de César Fernández Moreno, apenas mencionan su obra. Este último agrega que Olivari «por antiesteticismo cae en el opuesto esteticismo de lo deliberadamente feo y grosero»[2]. Por su lado, en *Suma de poesía argentina*, de 1970, Guillermo Ara arriesgó: «Su cambio de visión, su estudiada perversidad, su sorna cruel, algo tuvieron que ver con aquel fracaso». Como para que no quedasen dudas, puntualizaba los motivos: «La estética de Olivari, mezcla de tenebrismo barroco, de vocinglería popular y de cruda animalidad, lo lleva a propuestas como la siguiente: 'Haz el poema de tu animalidad, cuida utilizar tus podredumbres, saca brillo a tus crímenes'», y subrayaba su «agresivo individualismo, su frecuentación del humor, el peso de la sensualidad maldiciente» y deploraba su «tránsito por lo abyecto, la miseria y el vicio»[3].

Dos excepciones notables fueron las de Ricardo Güiraldes y Jorge Luis Borges. El primero le escribió: «Su *Musa de la Mala Pata* tiene frecuentemente muy buena mano. Pero ha hecho usted bien en llamar así a la patrona de sus versos, desharrapados como una tristeza acostumbrada a romperse el alma en todas las esquinas de los barrios dolorosos e intensos. Hay

[1] *A. Cambours Ocampo, en revista* La literatura argentina, *número 21, Buenos Aires, mayo de 1930.*

[2] *C. Fernández Moreno,* La realidad y los papeles. *Ed. Aguilar, Madrid 1967, pág. 163.*

[3] *G. Ara,* Suma de poesía argentina, *Ed. Guadalupe, Buenos Aires, 1970, pág. 76.*

una intención de rea maligna en esa señora que le sopla pesimismos amorosos y un descreimiento de atorrante lleno de agujeros en el traje y en el alma. Sus versos dan la sensación de que van caminando, siempre caminando, en busca de un amor respirante y simple como un pan fresco. El pan que usted quisiera convertir en suyo de cada día. Su poesía de Mala Pata o Pata de Palo, tiene una dignidad atorrante, una altanería de hombre que ha llegado a un desideratum de soledad y congoja y un orgullo de paria suburbano. Nada veo ni de sometimiento ni de cobardía, ni de rutina que ha perdido el rumbo de las grandes aspiraciones líricas»[4]. El texto resaltaba el poema «Mi mujer», («...Te amo porque aireaste los desvanes de mí mismo con el soplo de tu aliento; llenaste con la saliva de tu boca, profunda y dulce, los sótanos de mi indiferencia pesimista y clavaste en la frente de la personalidad el gallardete de sucederme en tu vientre con carne con que yo te hinchara./ Te bendigo en nombre de mi madre, porque eres sencilla como ella y tus manjares han tenido su mismo sabor de pueblo./ Me hiciste humilde como un perro, lacio y leal, y a mí, a mí que tenía las embestidas del jabalí, pero impostadas, pero envaginadas (...). Eres tan de arrabal que tienes olor a tango y sabor al yuyo de la calle donde tus antepasados jugaban a los cobres»). Borges, que había antologado el poema en el *Índice de la nueva poesía americana* de 1926, fue contundente respecto de su autor: lo consideró «el más indudable poeta de los que oigo. No creo en su talento: creo en su genialidad, que es cosa distinta»[5].

A treinta y cuatro años de su muerte, el nombre de Olivari es recordado, sólo de tanto en tanto, como el artífice de los versos del tango *La violeta*, o como responsable de «Antiguo almacén A la Ciudad de Génova», el poema suyo más citado, con justicia, por tratarse de un hito de la vanguardia poética.

Para una lectura más cuidadosa de su obra, se hace imprescindible la ubicación época / contexto. En ese esquema sus versos se comportan como un espejo tierno y comprensivo, disimulado en el envase aparentemente cínico de los márgenes más sórdidos de una ciudad que crecía a un ritmo demasiado veloz. Tanto, que sorprendía a sus propios habitantes que habían asistido a los últimos tramos de la gran aldea y se encontraban de pronto en una de las mayores metrópolis de inmigración del mundo, cuyo desarrollo no sólo habría de transformar su carácter y sus pautas de vida, sino que hasta desbordaría sus límites geográficos.

[4] *R. Güiraldes, «Carta a Nicolás Olivari», en revista* Martín Fierro, *número 33, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1926.*

[5] *En Balderston, Gallo, Gastón y Helft, Nicolás:* Borges, una enciclopedia, *Ed. Norma, Buenos Aires, 1999, pág. 248.*

El grueso de la obra de Olivari corresponde a la década del veinte; incluso su generación fue llamada *del veintidós*, por ser éste el año de publicación del libro inaugural de la vanguardia: *Poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo. Son los años de la presidencia del aristócrata Marcelo Torcuato de Alvear, quien pese a pertenecer a las huestes de la Unión Cívica Radical, impuso a su gestión un marcado sesgo conservador. El período, signado por la prosperidad económica y carente de grandes sacudimientos sociales, facilitó el tránsito de la última administración sin sobresaltos que conoció el país.

Buenos Aires vivía deslumbrada con las experiencias artísticas de la postguerra europea. Borges había regresado como portador de las tesis ultraístas importadas de la tertulia madrileña de Rafael Cansinos Assens. Los jóvenes, poco duchos en ideologías políticas, recibieron con entusiasmo al futurista Filippo Tomaso Marinetti, sin tomar en cuenta su apego al naciente fascismo de Benito Mussolini. En pintura, la primera exposición de Emilio Pettorutti, a la vuelta de su viaje a Europa, sacudió el viejo academicismo con una apertura hacia las teorías cubistas que conmocionó el calmo panorama pictórico. En cada una de sus conferencias, Le Corbusier se asombraba de que los jóvenes arquitectos porteños conocieran hasta la última de sus teorías habitacionales. La avidez cultural se patentizaba en auditorios repletos cada vez que desembarcaba un intelectual extranjero, incluso cuando arribaba alguien –como el conde báltico Hermann Keyserling– para volcar apresurados prejuicios impresionistas relativos a una presunta psicología profunda de los argentinos. La frivolidad y el hipnotismo que provocaba la nobleza en un país de tradición republicana se manifestó también en el recibimiento que tuvieron tres visitas ilustres: el príncipe Umberto de Saboya, heredero del trono italiano, su par británico Eduardo de Windsor e incluso, aunque en menor medida, el exótico Maharajá de Kapurtala.

La modernidad se filtraba a través de los peinados y la moda femenina, en el novedoso gusto por el jazz y el flamante charleston, en el hábito semanal de gozar de las pantallas cinematográficas, en la explosión del fútbol y la aparición de multitudes de seguidores de equipos como Boca Juniors, River Plate, Racing Club, San Lorenzo, Independiente y Huracán, así como en la masificación de la radiotelefonía y las victrolas donde los tangos del sexteto de Julio De Caro se transformaban en doméstica compañía mientras Carlos Gardel entonaba las cuitas de sus compatriotas.

En ese clima de efervescencia cultural y bonanza económica emergieron los libros iniciales de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Leopoldo Marechal, Ricardo Molinari, Francisco Luis Bernárdez,

César Tiempo, Roberto Mariani, y se consolidó (con la aparición de *Don Segundo Sombra*) la obra de Ricardo Güiraldes. En tanto se producía la masiva aceptación del diario sensacionalista *Crítica*, dirigido por el periodista uruguayo Natalio Botana, afirmado en una redacción de la que participaban la mayor parte de los nuevos escritores, Olivari incluido.

Pero los versos de Olivari surgen a contrapié del resto, aunque comparta con su generación el sesgo hacia la temática urbana. Declara: «Yo me limito a lo que sé: Buenos Aires». E insiste: «Creo que como yo expreso a Buenos Aires no hay nadie que lo sepa hacer. Hay que ser un espectador para ello y yo lo soy. No actúo, me sitúo y miro pasar (...). Soy adversario decidido de la poesía de vanguardia (...). ¡Qué le vamos a ir con palabras bonitas a quien está rabiando y blasfemando por el puerco oficio de vivir!»[6].

Parece lógico que tienda a diferenciarse, porque su mirada, sus intenciones y sus resultados son diferentes: mientras que la mayoría de los jóvenes de los veinte toman a la ciudad como a un personaje, como a una amante, describen atardeceres, barrios apartados, callecitas del suburbio (Borges) pintan los puertos, los fondines, el paisaje que comienza a morir (González Tuñón) o fotografían el costado de la ciudad ocupado por la colectividad judía (Tiempo) o sus propios estados de ánimo sentimentales (Bernárdez), Olivari extrae su temática de ciertos enveses sórdidos de la ciudad donde habitan prostitutas sifilíticas, pobres empleaditas cursis, muchachas tuberculosas, antiguas dactilógrafas dadas a la prostitución, camareras de oscuros fondines, pianistas de cafetines miserables o cubículos desconchados en burdeles de ínfima categoría. Es la poesía de la desesperanza, del cansancio y la desilusión, de una tristeza metafísica que en su epidermis se acerca no a la rebelión sino al aburrimiento, a la resignación. Tristeza disfrazada de cinismo del observador que no pretende transformar el mundo, sino traducirlo y convertir el reflejo en agresión hacia los responsables de las injusticias sociales.

Asegura: «No soy insolente ni perverso y me dolería que algunos me creyeran así: Soy la representación del espíritu embromado de Buenos Aires, que trabaja para no aburrirse, y que cuando se divierte se desencaja en un interminable bostezo»[7]. En el prólogo a su libro *El gato escaldado*, Olivari busca definir su obra: «Nosotros escribimos iniciando la revuelta, el motín, el cuartelazo contra la guarnición vieja que se iba disecando dentro de su uniforme de académico ante las puertas de la Academia. Trajimos la

[6] *Entrevista con N. O. en revista* La literatura argentina *número 14, Buenos Aires, octubre de 1929.*
[7] Íbídem.

voz del pueblo, del hombre argentino de hoy, del tipo racial nuevo, donde sólo había profesionales de los libros. Al literato de salón opusimos el poeta joven, hambriento y desesperado, pero ladrando su verdad con hidrofobia de verdad (...). Reivindico el derecho de haber escrito el primer poema sin metro, sin medida, digno de su título, porque sería canalla que nosotros, vanguardias efectivas de la nueva generación, saliéramos escribiendo con arroz con leche como Rabindranath Tagore, robes y manteaux orientales»[8].

Por su escepticismo y su inclinación a describir márgenes hasta entonces no explorados de la vida ciudadana, su poesía se emparienta con la obra de Roberto Arlt, con los personajes que reflejan sus *Aguafuertes* aparecidas en el periodismo diario, y con el pensamiento de los protagonistas de los tangos de Enrique Santos Discépolo escritos en la década, en especial *Quévachaché*[9] («Lo que hace falta es empacar mucha moneda, / vender el alma, rifar el corazón. / Tirar la poca decencia que te queda. / Plata, plata, plata... y plata otra vez...») o *Yira yira* («Aunque te quiebre la vida / aunque te muerda un dolor, / no esperes nunca una ayuda, / ni una mano, ni un favor»). Finalmente, por su utilización de vocablos y giros comunes en el habla del suburbio, que Olivari no vaciló en utilizar, también se acerca a Carlos de la Púa, autor de *La crencha engrasada*, que en 1929 publicó el más importante volumen de versos lunfardos de la poesía argentina.

En medio de una época dominada por cierta placidez, la mirada de estos cuatro creadores (Arlt, Discépolo, de la Púa y Olivari) significó un llamado de atención que molestó a los bien pensantes. Quizá Olivari fue el más cuestionado, por mostrar rincones oscuros con los que se convivía pero no era de buen gusto mencionar. Además, ante un público acostumbrado a las formalidades del modernismo, se atrevió a quebrar el metro, trastocar el ritmo y perseguir rimas sorpresivas, en las que cualquier lector avisado podía descubrir cierto linaje popular. Lo más sencillo fue calificarlo de poeta maldito (François Villon, Paul Verlaine y el conde de Lautréamont, a los que había manifestado su apego, no resultaban ancestros saludables para una poesía respetuosa del buen gusto). Por otra parte, su denodado culto del feísmo sonaba a simple provocación. Que lo era, no cabe duda, pero no una transgresión por sí misma, sino como medio para contribuir al revelado de una fotografía que abarcara aquellos detalles que permanecían deliberadamente al margen de la literatura. Así en el «Canto a la fealdad»,

[8] *N. Olivari,* El gato escaldado, *Gleizer editor, Buenos Aires, 1929, pág. 12.*
[9] *Contracción popular de la resignada expresión de impotencia: «¡Qué vas a hacer!».*

le escribe a una prostituta: «Como es tan fea y tan insignificante, / hasta la dejan tranquila los vigilantes (...) Me quedaré con ella, / siento que nadie la desea, admirabilísima doncella / fea... muy fea... tan fea...» O cuando describe el cuarteto de señoritas que ameniza la tarde con parvas interpretaciones musicales desde el modesto escenario de una confitería céntrica: «Las cuatro son flacas, las cuatro son feas / vestidas de rosa las cuatro muequean... / las cuatro muequean vestidas de rosa, / las cuatro tan flacas... las cuatro tan feas... (...). ¡Pobre milonguita soplando, soplando / en la pipa absurda de su saxofón! / soplando soplando / me llega volando / lo que te ha quedado de tu corazón... / Turris ebúrnea en el palco de humo, / virgo veneranda al poso del café, / sahúma tu efigie el humo que fumo / con tan mala fe. / Daría semper virgo para la mentira / que comulgo en la rima que se me escapa, / lira molirina, / del poeta que anda de capa / caída».

Uno de los poemas eludidos sistemáticamente por la crítica escrita, pero comentado negativamente a media voz, por su atrevido tono de choque fue «La viuda», de *El gato escaldado*, de 1929, donde describe el velatorio: «Palpita bajo el plegado / manto viudal, / el sexo desasosegado / por la ausencia eternal. (...) El terno del difunto, / alegoría de don Ramón, / todavía guarda aquel unto / en la parte picaresca del pantalón (...). La viuda da un gran grito de espanto / y se sacude al azar, / ¡Por si alguno estuviera al tanto / de lo que acaba de pensar!/ ¿Qué pensamiento corrosivo y puerco / hiere su imaginación? / ¡Estaba pensando en el muerto / en su atroz hinchazón! / En la máquina de goce / que tanto dio. / En aquella parte del roce / del pantalón». Y concluye: «Vivirá tu recuerdo, / –si te mueres, lector– / únicamente si fuiste / un cerdo en el amor».

Más allá de cierto tremendismo *pour épater*, que ciertamente lograba su propósito, el tono pretendidamente cínico de Olivari resulta un terco intento de incomodar. Por ejemplo: después de describir sus entusiasmos por la actuación de una «bestia magnífica y clinuda, / portentosa ramera de dos pesos», de quien aclara: «Esta es la mujer en la que, impunemente, / se puede despreciar a todas las mujeres / y rebajarlas a torpezas ignominiosas, / y llamarlas con nombres obscenos / que uno debe callar a la consorte» reconoce que con ella «... hubiera sido / feliz compartiendo su destino, / a pesar del cuello almidonado, / dogal ciudadano / de nuestra cobardía, hermanos». Pero concluye: «Y por eso, magnífica bestia, encelada y clinuda, / hacia quien me tira la barbarie de mi ancestralidad, / de pirata y furbante, de poeta y anarquista / a fuerza de ser haragán, informal y atrabiliario, / agacho la testa y me voy al diario / a escribir contra la trata de blancas...».

Treinta años antes de que el chileno Nicanor Parra se convirtiera en el paradigma de la *antipoesía*, ya una parte de la crítica consideraba a Olivari

un verdadero *antipoeta*. El calificativo, que le disgustaba, según puede rastrearse en varias entrevistas de la época, a la distancia, y de acuerdo con ciertas premisas teóricas, se adecua a la poética olivariana. Su intento era hacer estallar las estructuras establecidas, tanto métricas como rítmicas y verbales, y lo logró. Parra escribiría en los años sesenta: «Los poetas bajamos del Olimpo (...). El poeta no es un alquimista, es un hombre como todos». Y arremetiendo contra cadencia y forma, estableció un sistema creativo. Del otro lado de los Andes –contra viento y marea– otro poeta lo había hecho ya tres décadas antes, pero sin dar origen a eruditas tesis académicas. Ocurre. Muchos adelantados a su tiempo son pasados por alto en rastreos posteriores.

Han transcurrido cien años desde su nacimiento el 8 de septiembre de 1900. Los aniversarios redondos suelen impulsar relecturas que mediante una mirada en perspectiva pueden disipar prejuicios y lugares comunes. Hoy, que ya no existen burgueses a quienes epatar, porque la poesía no se encuentra entre sus preocupaciones, un repaso a la obra de Olivari descubre, al margen de sus aristas transgresoras, sus recorridas por los barrios de Buenos Aires, que lo ubican como uno de los fundadores de la poesía urbana, o sea: uno de los fundadores de la modernidad poética argentina.

V_L



(Grabado en madera por Norah Borges.)

TRA

La ilusión imposible
La estética en *El nacimiento de la tragedia*

Rafael García Alonso

1. La búsqueda de una nueva mitología

Simón Marchán ha denominado «absolutismo estético» a la consideración de lo estético como aglutinante de ámbitos escindidos en la modernidad tales como la separación entre razón y sensibilidad, consciencia e inconsciencia, o naturaleza y sociedad. Este planteamiento es formulado en 1795 por Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Al año siguiente los jóvenes Friedrich Schelling, Friedrich Hölderlin y G. W. Friedrich Hegel redactaron el *Primer Programa de Sistema* en el que señalan la necesidad de una mitología racional en la que la belleza sea capaz de hermanar la verdad y el bien.

Tres cuartos de siglo más tarde, en 1872, Friedrich Nietzsche (1844-1900) sigue moviéndose en esta órbita al publicar *El nacimiento de la tragedia* (*ENT*). Un escrito en el que la subordinación de la estética a la filosofía de la cultura dará lugar, como vamos a ver, a ciertas ambigüedades. En la línea de los filósofos anteriores que acabamos de citar, el joven Nietzsche señala que «sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero» (*ENT*, 180). En caso contrario, afirma, la cultura pierde su fuerza natural sana y creadora de tal manera que la vida se empobrece. En una modernidad en la que la categoría «fragmentación» ya ha incidido escindiendo –tal como ya había visto Schiller– la existencia, Nietzsche anhela recuperar todos orgánicos y detecta como un error del hombre moderno no querer «tener nada en su totalidad, en una totalidad que incluye también la entera crueldad de las cosas» (*ENT*, 149).

En resumen, Nietzsche desea forjar una nueva mitología porque se encuentra ante un mundo que ha perdido fuerza vital y unidad orgánica. Un mundo decadente al que contrapone la tragedia de la Grecia clásica como un modelo cuya continuidad cree avistar en la música de Richard Wagner que está surgiendo. Lo cual confirma cómo, en línea con el cita-

do «absolutismo estético», se asigna a lo estético la labor de sutura entre distintos dominios escindidos. La música y la mitología por llegar permitirán restablecer la unidad originaria del Ser. Los instintos artísticos primordiales de lo apolíneo y lo dionisiaco –cada uno de los cuales «rige de por sí un reino artístico separado» (*ENT*, 181)– volverán a asociarse y, con ello, lo consciente y lo inconsciente. El pueblo y la cultura volverán a ser uno. El norteño mundo germánico se unificará con la Grecia clásica. Todo ello será posible si el mito en tanto que «imagen compendiada del mundo» (*ENT*, 179) recupera su importancia. Se volvería, en definitiva, a un mundo desescindido.

Causante de tales escisiones había sido, según Nietzsche, el espíritu «histórico-crítico» del socratismo que aniquila el mito merced a los rigurosos exámenes a los que somete a éste. Tales análisis provocan efectos debilitadores pues hacen que nos sintamos «disgregados» (*ENT*, 179). En *ENT* Nietzsche es consciente, sin embargo, de la dificultad de recuperar la posición preponderante del mito ya que se trata de procesos que tienen que ver con las formas de concebirse de una comunidad a sí misma que difícilmente pueden ser corregidas por pretensiones voluntaristas. En cierto modo, el Nietzsche de *ENT* se presenta, como un pensador hostil a la modernidad. En parte por su rechazo de las «ideas modernas» –optimismo, construcción racional de la vida, utilitarismo práctico, democracia. También por su ambición de articular la modernidad sobre la categoría de unidad. Pero ante todo por su forma de concebir la temporalidad, verdadero gozne en torno al que giran las problemáticas que plantea. Las reflexiones de Nietzsche en *ENT* identifican la modernidad como el tiempo presente. Escribe como un pensador al que cabe calificar de nostálgico ya que la lectura de su planteamiento permite entrever hasta qué punto reconoce la improbabilidad de modificar el rumbo de las cosas. En su posición respecto a la temporalidad, Nietzsche enfrenta lo eterno con lo histórico. Tal como escribe, los pueblos obtendrían su valor por su «mayor o menor capacidad de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno» (*ENT*, 182). Por el contrario, tales «baluartes míticos» se desmoronan cuando los pueblos se conciben a sí mismos «de un modo histórico» (*ENT*, 182) que es lo propio precisamente de la modernidad. Pero, ¿es posible volver desde una concepción histórica de la vida a otra ahistórica? El último párrafo de *ENT*, en el que Nietzsche se traslada imaginariamente a la Grecia antigua, transmite un marcado sabor a anacronismo: caminando solemnemente bajo elevadas columnatas jónicas, con voces y gestos armoniosos. Una estancia que sólo se puede sentir, reconoce, como si fuera un sueño.

2. Tragedia versus ciencia

Las concepciones respecto al arte en *ENT* suponen que el tipo de cultura está directamente vinculado a concepciones ontológicas, epistemológicas y antropológicas. Una cultura fuerte permitirá que surja un arte auténtico. Una cultura débil dará lugar a un arte debilitado, en el que las fuerzas corporales y psíquicas queden atrofiadas (*ENT*, 115) y en el que se disocie lo apolíneo de lo dionisiaco.

La ontología de *ENT* es muy deudora de los planteamientos de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Lo verdaderamente existente es lo Uno primordial. De ahí que la individuación sea concebida como la razón primordial del mal y que el arte sea la esperanza de una unidad restablecida. En el caso del hombre tal restablecimiento implica la asunción de la «disonancia» (*ENT*, 190) en la constitución del ser humano entre una vertiente apolínea y otra dionisiaca. Apolo –que se deja sentir fundamentalmente en las artes plásticas– se presenta como el transfigurador del *principium individuationis*. Dioniso encarna la ruptura del sortilegio de la individuación. Este último se manifiesta en la música reflejando –señala en clave schopenhaueriana– no tanto la apariencia como la voluntad misma y en la que le cabe ir más allá de la consecución de la belleza –tal como había señalado Richard Wagner– y el agrado. La música tiene virtudes cognoscitivas. Ella, en cuanto «auténtica Idea del mundo» (*ENT*, 171) habla desde la realidad verdadera, desde el corazón del mundo.

Mediante la música se consigue directamente ampliar interiormente el mundo visible. Se ve entonces, «más, y de un modo más íntimo que de ordinario» (*ENT*, 171). Algo que el poeta de las palabras sólo consigue por el camino indirecto de la palabra y el concepto. Con la música dionisiaca se alcanza, en definitiva, la sabiduría ya que se presenta como el «espejo universal de la voluntad del mundo» (*ENT*, 142), como captación del Uno Primordial. Es más, con ella se adquiere un conocimiento trágico en el que es posible comprender «la alegría por la aniquilación del individuo» (E, 137).

Pero si bien el éxtasis conseguido con la visión de la realidad verdadera, la «unificación inmediata con la música dionisiaca» (*ENT*, 185), supone el enriquecimiento de la imagen individual «hasta convertirse en imagen del mundo» (*ENT*, 142) se da también la ruptura con el *principium individuationis*. Es decir que el ingreso en un mundo de plenitud cognoscitiva y vital se da la mano con la desintegración del sujeto.

Sucede así que en Nietzsche la aspiración a la fundación mítica de la realidad social choca con la importancia otorgada a lo dionisiaco. Lo dionisiaco supone la ruptura con el principio de individuación. A cambio de la

autoaniquilación orgiástica se obtiene la inmersión en la universalidad. Es una experiencia valiosa desde el punto de vista antropológico y cognoscitivo. Pero Nietzsche reconoce que el Estado y el sentimiento de la patria necesitan la afirmación de la personalidad individual (*ENT*, 166). Se produce así una cierta contradicción entre las capacidades cognoscitivas y ontológicas desatadas por la música, en tanto que arte más afín a lo dionisiaco, y la necesidad de salvaguardar la vida colectiva. No es compatible, en efecto, el dejarse arrastrar por la experiencia dionisiaca con la constitución de una cultura fundada sobre bases míticas. Pero como Nietzsche no quiere renunciar a la fundación mítica del Estado no puede tolerar la tentadora ruptura con el principio de individuación. De ahí que sea tan importante para él encontrar una forma artística, la tragedia, que reconcilie lo dionisiaco con lo apolíneo. El «engaño delicioso» (*ENT*, 169) que éste procura favorece la posibilidad de constituir el Estado y el sentimiento de patria. Lo apolíneo nos ilusiona permitiéndonos ver «una sola imagen del mundo» (E, 170). En efecto, para que el mito tenga capacidad fundadora ha de ser intersubjetivo e incuestionable. No es compatible con la interpretación plural por parte de los sujetos. Por otro lado, en el mismo lugar –capítulo 21 de *El nacimiento de la tragedia*– se señala que tal corrección de lo dionisiaco por lo apolíneo actúa de forma salvadora ya que son el pensamiento y la palabra los que nos libran de la posibilidad de abismarnos en lo inconsciente. La conjunción de lo apolíneo con lo dionisiaco se conquista en la tragedia griega y configura una cultura a la que Nietzsche denomina «trágica».

Por el contrario, en la optimista consideración teórica del mundo –encarnada en Sócrates– se cree en la posibilidad de una vida guiada por la ciencia y se gesta un espíritu no dionisiaco opuesto al mito.

3. La visión trágica del arte y del artista

Veamos cómo repercute sobre cuestiones de estética la contraposición entre la consideración trágica y la consideración teórica del mundo. Ciertamente, como se ha señalado con frecuencia, en *ENT* Nietzsche se enfrenta a las orientaciones dominantes acerca del mundo griego en la filología de la época. Pero, desde el primer apartado, señala que su trabajo forma parte de la «ciencia estética» (*ENT*, 140). Sobre ella quiere formular una corrección metodológica radical que está implícita en *ENT* y que es formulada con nitidez en el *Ensayo de autocrítica*, de 1886. Se trata, señala entonces, de ver el arte con la óptica de la vida lo cual supone una ruptura

con las pretensiones o planteamientos estáticos acerca de las relaciones de ambos. Es curioso que en la citada autocrítica se señale que el problema del origen de la tragedia entre los griegos era una cuestión psicológica. Tal formulación se entiende mejor si se considera que tal planteamiento es ineludible y que la psique es un aspecto fundamental de la vida. Si se observa, también, que de esta manera puede Nietzsche establecer como decisivas las distintas concepciones de la realidad –trágica o teórica, ante todo– según distintas psiques. Pero, junto con la enunciación de cambiantes conformaciones psicológicas, en *ENT* se pretende haber descubierto las categorías estables de lo apolíneo y de lo dionisiaco. Se establecen también, como hemos visto en el apartado anterior, aportaciones ontológicas de talante schopenhaueriano que le permiten trazar una definición de arte que le sirve de criterio para formular juicios de valor sobre distintas obras de arte.

Si, como hemos visto (# 2), cabe conocer lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, se entiende mejor que «el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla» (*ENT*, 187). En *ENT* se asigna, pues, al arte y al mito el propósito metafísico de transfigurar la existencia.

La definición de arte que acabo de recordar sirve, además, para establecer qué artistas, obras de arte o espectadores deben ser juzgados positiva o negativamente según se ajusten o no bien a ella. En este sentido, hay numerosas alusiones despectivas a «nuestros estéticos». La fundamental es una crítica de carácter gnoseológico puesto que la absoluta ignorancia de éstos acerca de las categorías de lo apolíneo y de lo dionisiaco deriva en un planteamiento erróneo de las cuestiones de estética. La estética habitual, según Nietzsche, se limita a planteamientos superficiales como cuando intenta atrapar el genio de la música con la insuficiente categoría de «belleza». O cuando considera como categorías correctas la contraposición «subjetivo / objetivo» (especialmente si entiende, como en el romanticismo, que el arte es algo subjetivo). O cuando reduce el concepto de «arte» al de «copia imitativa de la apariencia» (*ENT*, 141) –cfr. también la anterior definición de arte– derivando en el «naturalismo». O cuando se limita al mero juego de formas. En todos esos casos no sólo la concepción del arte es incorrecta sino que deriva en la creación de un arte descendente y en una «cultura degenerada» (*ENT*, 141). En la que el arte aparece como una tendencia «vacía y disipadora hacia la diversión» (*ENT*, 157).

Por el contrario, una cultura vigorosa, ascendente, tiene fuerza para crear mitos desde los cuales fundamentar el Estado (# 1). Desde la sabiduría (# 2) alcanzada gracias a la concepción trágica del mundo el arte va más allá

de los fenómenos –y por tanto de toda mimesis superficial– y alcanza carácter metafísico. Por todo ello, Nietzsche piensa que «el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida» (*ENT*, 39) y enuncia la tesis de que «sólo como fenómeno estético aparecen justificadas la existencia y el mundo» (*ENT*, 188). Como acto de sabiduría y de valor se manifiesta, entonces, la aceptación de lo terrible, del dolor, de lo feo y del sufrimiento junto con sus contrarios. En definitiva, la aceptación del devenir así como de «lo dionisiaco como placer primordial» (*ENT*, 188).

En consonancia con tales planteamientos Nietzsche enlaza con la concepción del artista visionario. Éste es capaz de conjugar lo apolíneo con lo dionisiaco de tal manera que, tras penetrar cognoscitivamente en lo Uno primordial, logra salvar al sujeto «mediante el saludable bálsamo de la apariencia» (*ENT*, 157). El arte actúa así como una benéfica ilusión en la medida en que contribuye a hacer soportable la existencia. El arte aparece como protección ante el conocimiento trágico adquirido. Además, y atendiendo a las virtudes cognoscitivas del arte y del artista visionario, Nietzsche se separa de las concepciones románticas, es decir, de aquellas que insisten en lo subjetivo, en la voluntad y capricho individuales. Por el contrario, el artista dionisiaco aparece con aire prometeico como aquel que se identifica plenamente con lo Uno primordial reproduciéndolo luego en forma de música. En ese sentido, el verdadero artista se caracteriza por la «objetividad» (*ENT*, 62). Sacrificialmente vive un «estado místico de autoalienación» (*ENT*, 63) en el que se funden el placer con el dolor.

Relevante para la comprensión de la estética de *ENT* es que Nietzsche, en su condena de lo subjetivo, contraponga el carácter contemplativo del estado estético al carácter volitivo del estado no-estético. Al abordar este punto –al igual que al definir el arte– Nietzsche está recogiendo un problema clásico de la estética occidental. A saber, la delimitación de lo que constituye propiamente la experiencia estética. Ahora bien, anteriormente (# 1) he señalado su contraposición –con una cierta nostalgia premoderna– entre lo eterno y lo histórico, que colisiona ahora con la aceptación implícita de una de las características implícitas de la configuración de la Estética a finales del siglo XVIII. Conviene aquí recordar que en 1766 Gotthold E. Lessing, en el noveno capítulo de su *Laocoonte*, señalaba que en la obra de arte propiamente dicha la intención del artista no debe ser moral o religiosa sino únicamente la persecución de la belleza artística. Con ello abogaba por un rasgo característico de la modernidad: la autonomía del arte y de la estética precisamente en el momento en el que cronológicamente la historia del arte y la estética se están constituyendo como disciplinas autónomas.

¿Qué tiene que decir el joven Nietzsche al respecto? En diversos lugares reconoce que aunque Lessing esté lejos de una consideración trágica del mundo, es un interesante teórico. De ahí que acepte de él ciertos aspectos. Efectivamente Nietzsche considera que el estado estético es básicamente contemplativo y que Apolo, en cuanto dios de la mesura y defensor del conocimiento de sí mismo, considera la belleza como una necesidad estética. Apolo fomenta la individuación. Ahora bien, la sabiduría dionisiaca descubre como una verdad ontológica superior «la desmesura entera de la naturaleza» (*ENT*, 59). De tal manera, que junto con el olvido de los preceptos apolíneos el individuo va más allá de sí. Resulta de esta manera que, frente a Lessing, Nietzsche no recomienda la autonomía de la ciencia estética ni tampoco la preponderancia del estado estético, sino la persecución de un estado no-estético en el que predomina la Voluntad –no subjetiva– en sentido schopenhaueriano. Precisamente el logro al tiempo ontológico, epistemológico y artístico de la música se alcanza cuando ésta aparece como Voluntad, la cual es, dice con total rotundidad, «lo no-estético en sí» (*ENT*, 71).

Dado este planteamiento advertimos cómo Nietzsche se aleja del planteamiento de la obra de arte y de la estética como entidades autónomas. Desde su posición, ambas deben estar subordinadas a la vida. Y precisamente por esa razón sigue vigente en Nietzsche el absolutismo estético, ya que puede operar sobre las esferas escindidas.

4. Conclusiones

En *ENT* Nietzsche pretende articular una ciencia estética subordinada a una concepción schopenhaueriana del ser en un recorrido que le conduce a un callejón sin salida.

En efecto, si se aspira a la fundación mítica de la patria se aspira al orden. Tal como vimos (# 2) el Estado y el sentimiento de la patria necesitan la afirmación de la personalidad individual. Y ello no es compatible con la aniquilación del individuo (# 2) procurada por lo dionisiaco. Resulta, además, poco creíble que una vez que la conciencia histórica se ha impuesto, tengan la mínima posibilidad de configurar la realidad vivencias con sabor de eternidad.

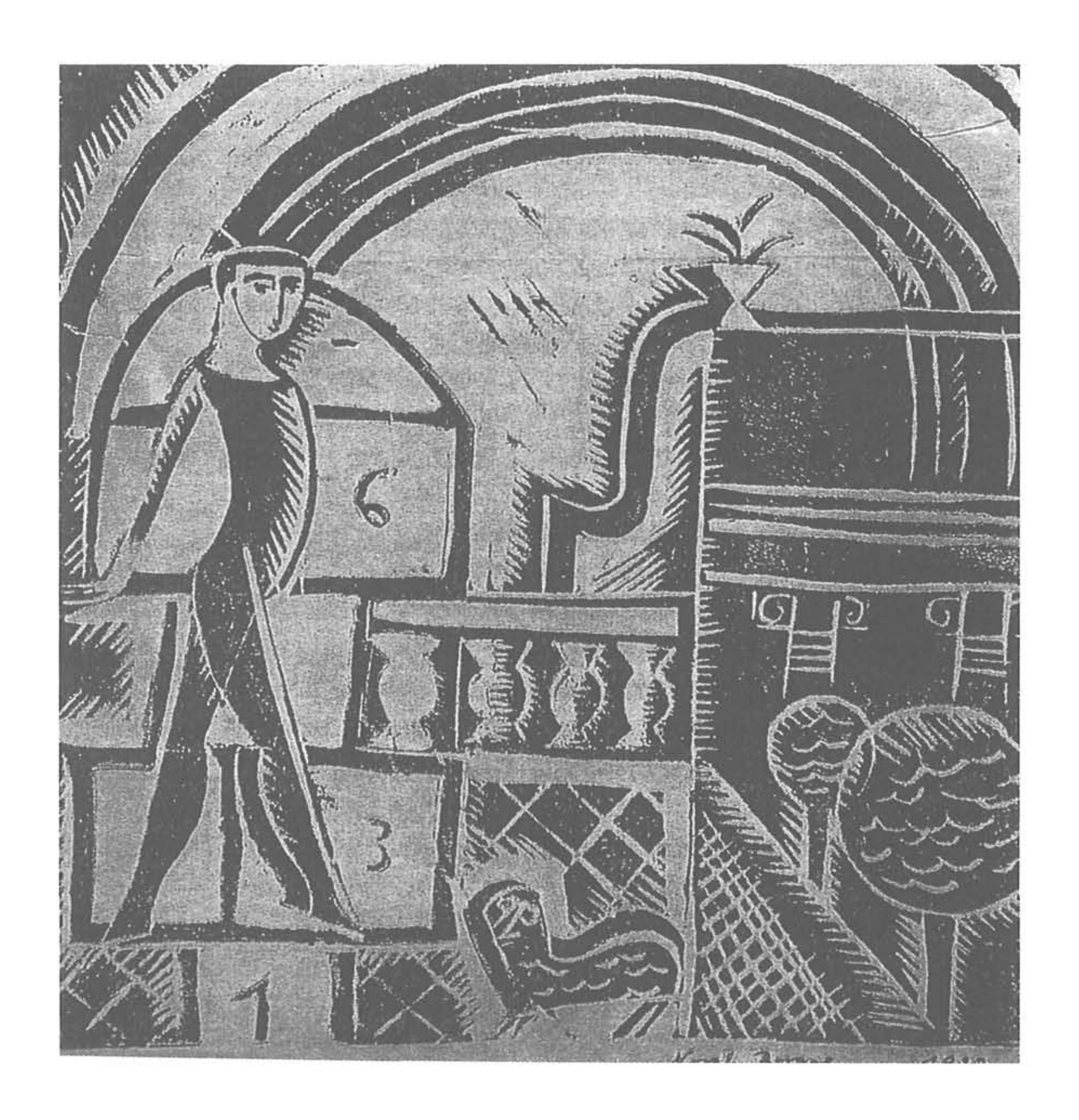
En definitiva, la tragedia de la estética de *ENT* es el reconocimiento implícito por parte de su joven autor de que los descubrimientos ontológicos que dice haber logrado exigen que las virtudes de lo dionisiaco, una vez descubiertas, sean de nuevo encubiertas por un arte apolíneo. Sólo median-

te tal maniobra podría tener alguna posibilidad de éxito el propósito de que una nueva mitología pudiera servir de guía a la cultura. De que el espíritu dionisiaco y la tragedia resucitaran (*ENT*, 162).

Bibliografía

Todas las citas pertenecen a la siguiente edición:

NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid., Alianza Editorial, 1977. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.



Norah Borges, musa de las vanguardias

Sergio Baur

La figura de Norah Borges como artista ultraísta, ilustradora de las publicaciones de vanguardia y, como más tarde escribiría su hermano Jorge Luis, «. . . una gran artista, que ve espontáneamente lo angelical del mundo que nos rodea...» fue, desde su llegada a España en el año 1918, no sólo la artista que le puso imagen a la literatura de renovación, sino la que inspiró a poetas y escritores, como una musa de la vanguardia.

En ese escenario fértil de jóvenes intelectuales, que dieron a las letras en español una voz renovadora, cuyo efecto se expandió a lo largo de todo el mundo cultural iberoamericano, la joven Norah de sólo dieciocho años, encontró un espacio para recrear el estilo y las tendencias que había aprendido y visto durante su estadía en Suiza, país que los encontró a los Borges en medio del estallido de la Primera Guerra Mundial.

En Suiza, Norah Borges tuvo dos maestros, Arnaldo Bossi y Maurice Sarkissoff, que la introdujeron en la técnica del grabado y en las nuevas corrientes artísticas; este último le aconsejó convertirse en una artista independiente, alejada de las influencias del academicismo y el tradicionalismo. A su llegada a España y su posterior regreso a Buenos Aires, Norah participa activamente en el mundo intelectual de los años veinte, inspiró a los poetas de su generación, quienes compusieron textos y poemas dedicados a la artista, en las mismas publicaciones que Norah presentaba sus grabados en madera.

Después de unos meses de estancia en Mallorca, los Borges pasan por Sevilla, la ciudad que dinamizó el clima renovador literario a través de la revista *Grecia*, cuyos miembros se reunían en torno a la tertulia del café *Colonial*. El último número de la revista *Los Quijotes* anunció el 25 de octubre de 1918 la llegada de la nueva publicación sevillana, cuyo director sería el joven escritor Isaac del Vando Villar y su redactor «el fino poeta» Adriano del Valle.

Seguramente ese grupo de «epicúreos o soñadores», en términos de la revista *Los Quijotes*, ignoraba que pocos meses más tarde los hermanos

Borges irrumpirían en el grupo para convertirse en dos protagonistas destacados del nuevo movimiento.

La aparición de los Borges en la revista *Grecia* comienza con una colaboración poética de Jorge Luis, «Himno al Mar», dedicado a Adriano del Valle. En el número siguiente (XXXVIII), Isaac del Vando Villar, será quien reciba a Norah en el nuevo cenáculo de los «hermanos del ultra» con el texto: «Una pintora ultraísta».

En este primer texto dedicado a Norah, Isaac del Vando Villar, no sólo elogia la pintura de la artista, sino que exalta sus cualidades y belleza: «El ultra ya tiene en su templo a esta moderna pintora de los ojos verdes y refulgentes como gemas, y, sobre sus muros, ella, con sus manos blancas como flores de almendro, irá desdoblando las bellas teorías de sus visiones fantásticas y alucinantes.

Hermanos del Ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla, porque además está nimbada de una dulce belleza, análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli».

Sólo hicieron falta tres números posteriores a esa publicación para que entre sus páginas se incluyeran los primeros grabados en madera de la artista. Hasta el número XL las únicas ilustraciones de la revista fueron su característica cubierta y viñetas clásicas. El elogioso texto de Isaac del Vando Villar, es el prólogo a una serie de ilustraciones que Norah realizará en los sucesivos números de *Grecia*, presencia que se mantendrá hasta el último número, en el que ilustra el «Manifiesto Ultraísta Vertical», cuyo autor será su futuro marido, el escritor Guillermo de Torre.

«El Pomar», «El Angel del violoncello», son los primeros grabados que Norah publica en *Grecia*. La artista ejerce en ese ámbito una fascinación especial, Adriano del Valle le dedicará en el número XLII del 20 de marzo de 1920, el «Poema Sideral», un extenso texto que ocupa siete de las quince páginas de la publicación.

Este poema elegíaco –entusiasta– como lo define Ramón Gómez de la Serna años más tarde, ubica a Norah en un Parnaso que ya no abandonaría nunca: «Norah Borges, amazona sobre la desnuda grupa de la constelación del Centauro, entrega al fresco mistral que pasa acariciando suavemente a las estrellas, el rubio airón de su cabellera perfumada, que es flameada por el viento como la gironda seda de un estandarte de guerra. (....)

(....) ¡Norah, emperatriz libérrima de los astros! ¡Hemos abandonado por ti el coro de los siete mares suplicantes: hemos abandonado sus aguas, y los cielos volcados sobre sus aguas, y sus pensiles profundos y temblorosos, y la gran muchedumbre de sus estrellas nadadoras!

Para llegar hasta ti, hemos tenido que rasgar con las hachas de nuestras piedras preciosas el inmenso velario azul de la Vía Láctea; hemos tenido que llegar hasta ti por esta frágil escala de Jacob, que tiembla en el espacio al más apagado suspiro de nuestras almas!

¡Y henos aquí, emperatriz libérrima de los astros; henos aquí con nuestras cabelleras flameadas por el viento y llena de las maravillosas estalactitas de las estrellas...!

Y Norah, suspira; Norah, tiembla...»

El poema de Adriano del Valle finaliza con la siguiente dedicatoria:

DEDICO ESTE POEMA SIDERAL A NORAH BORGES ACEVEDO, QUE
CABALGÓ JUNTO A MI CORAZÓN DURANTE TANTAS NOCHES
INOLVIDABLES, Y LO DEDICO TAMBIÉN A MIS AMIGOS
ISAAC DEL VANDO VILLAR, MAGNÍFICO COMO EL
SOLIMÁN OTOMANO Y LUIS MOSQUERA, EL
FASTUOSO, QUE LEE RELATOS DE CRÍ
MENES SACRÍLEGOS EN EL ALTO
CAMPANARIO DE UNA ES
TRELLA. LAUS DEO.

El «Poema Sideral» de Adriano del Valle lo ilustra el pintor sevillano Francisco Mateos con un retrato de la joven artista porteña, resaltando toda esa ingenuidad y frescura que siempre destacaron sus contemporáneos y que reiterará el escritor en el poema «Norah en el mar» (Núm. XLVI):

«(....) ¡Oh tu sombrilla, Norah, brotando de tus manos
como una flor de estufa! ¡Oh rubia, dulce y áuras
como un dátil temprano!
¡Sirena en transatlántico,
caracol limpio, concha marina, lucero blanco!»

Guillermo de Torre hace su aparición en la vida de Norah con el primer texto crítico que se le dedica a la artista en las páginas de la vanguardia española, «El arte candoroso y torturado de Norah Borges» (*Grecia*, Núm.XLIV). Quizás con este artículo Guillermo quiso manifestar su sentimiento hacia Norah más allá de su admiración al «arte emotivo» que la artista deja trascender en su obra. El texto se divide en tres partes: «Ecuación», «Exégesis» y «Exaltación».

En «Ecuación», el escritor, en el más puro estilo ultraísta, define a Norah a través de la sumatoria de sus virtudes como artista; «Exégesis», es el texto que reúne los datos para estudiar sus años de formación, las influencias que Norah recibe de las escuelas artísticas contemporáneas y una primera aproximación teórica a sus inconfundibles *bois*. Por último en «Exaltación», de Torre alude a la Norah musa: «Norah Borges perfora y halla la recóndita intrarrealidad de su arte en raptos de percepción apasionada. Norah, iluminada, hiperconsciente, trémula de nostalgias argonáuticas, ritmiza sus latidos con muestras más violentas diástoles intelectivas...

Ella es la tipificación más encantadora del candor purificado –en pugna con la ficticia perversión decadentista– vibrátil en el dintorno de su arte, paralelamente al secreto orgasmo barroco, distendido en las líneas pugnaces del esfuerzo creador. (....)

(....) ¡Oh Norah! ¡Frente a las féminas, sólo superficie, que cultivan el *sport* del dibujo decorativo, las transcripciones musicales o los acuarelismos delicuescentes, tú sola te elevas sideralmente. (....)».

En el número XLVIII de *Grecia*, Guillermo de Torre volverá a dedicarle un texto en su última entrega de la serie: «Madrid-París, Album de retratos, mis amigos y yo». En este artículo, Norah preside el listado de las amistades artísticas del escritor, entre los que se encuentran los Delaunay, compañeros de ruta ultraísta como Pedro Garfias, del Vando Villar y Gerardo Diego, entre otros.

«NORAH BORGES. El encanto de su fragancia candorosa, desbordada en su belleza aurirrosáceo, purifica el paisaje de la mañana. ¡Ah el recuerdo de sus interrogaciones candorosas, dulcemente moduladas con una lírica reflexión argentina, que su estancia en Suiza no la hizo contagiarse de la sobria tonalidad norteña! Ahora en Mallorca, sus ojos iónicos extraerán del paisaje filamentos del sol vertical para iluminar las penumbras de sus *bois*.»

Años más tarde, en 1925, Guillermo de Torre publica en Madrid su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, un resumen de la historia del movimiento, como lo define Néstor Ibarra en 1930. El opúsculo dedicado a Norah se centra en términos similares al artículo publicado en *Grecia*. Guillermo de Torre reconoce en Rafael Barradas y Norah a los dos artistas más destacados del movimiento, «especialmente como grabadores, tal como se han caracterizado en las revistas ultraicas».

La revista *Grecia* llegaba a su fin con el número 50 del 10 de noviembre de 1920 Norah para ese entonces era la ilustradora indiscutida de las publicaciones de la nueva generación, compartiendo ese lugar con Barradas, Bores y Jahl.

La familia Borges regresa a Buenos Aires en marzo de 1921 y con ellos toda la pasión de instalar en su ciudad natal el clima de renovación estética que los hermanos habían vivido en Europa.

En diciembre de ese año aparece *Prisma*, la primera revista de vanguardia argentina, dirigida por Eduardo González Lanuza, que consistía en una hoja apaisada cuya distribución mural permitió que los porteños leyesen en las paredes de la ciudad la nueva poesía argentina, incluyendo las colaboraciones de los compañeros de ruta de la vanguardia española, que los hermanos Borges habían conocido durante su estadía en la península; Norah será la única ilustradora del mural.

Proa será la segunda revista del grupo que lidera intelectualmente Jorge Luis Borges en el ámbito de la vanguardia porteña. La publicación había alcanzado solamente tres números entre 1923 y 1924, cuando en agosto de 1924 se funda su segunda época, dirigida por el escritor, Alfredo Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz y Ricardo Güiraldes. Durante ese año, Norah y su familia regresan a Europa y en Madrid se produce un nuevo encuentro con Guillermo de Torre. La artista desarrolla una intensa actividad como ilustradora en las revistas vanguardistas y en los libros de los poetas y escritores de su generación en ambas orillas del Atlántico.

En el primer número de *Proa*, uno de sus directores, Alfredo Brandán Caraffa, abre la publicación con un texto dedicado a Norah. Ejerciendo la misma fascinación que los escritores de *Grecia*, Caraffa le devuelve a Norah Borges su condición de musa: «Es un ritmo perfecto. El nombre, la persona, la obra. Se percibe una continuidad casi orgánica entre ellos; esa interior fatalidad que nos sorprende con un prestigio de vida, en la obra maestra. Para comprender a Norah Borges es necesario amar a la vez a Poe y a San Francisco, a Durero y a Ámese Leonard Frank. En ninguna artista se descubre con tanta claridad, ese misterioso círculo que cierra en una corriente de inducción mutua, su alma y su obra. En Norah Borges se distingue todo su ser con su persona física, relajándose a sí mismo en sus grabados, en sus dibujos, en sus telas, en sus tapices. A veces parece ella un personaje escapado de su propia imaginación. A veces sus dibujos un mundo real que nos obliga a colocar una sordina de éxtasis a nuestra sensibilidad dolorida.(...) Norah Borges siente el mundo como los primitivos. Es un alma del cuatrocientos que intenta romper algunos hilos inútiles de la psiquis contemporánea. ¿Maestros? No creo. Ella ama a Picasso. Pero en realidad su arte es una estilización natural de ella. Los primeros grabados en madera que se hicieron en España, fueron los suyos. Ella ha impuesto su estilo a casi todos los actuales dibujantes, desde las revistas ultras en que colaboró en Europa.

Norah Borges. Comparad ese nombre y ese grabado y si amáis la música diréis conmigo: Norah Borges. Es un ritmo perfecto; el nombre, la persona, la obra».

Con motivo de la publicación del primer libro de poemas de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, cuya cubierta ilustró Norah, Ramón Gómez de la Serna une a los hermanos por primera vez en una nota de la *Revista de Occidente* (Núm. X, Año II) de abril de 1924. En el artículo, el autor de las *Greguerías*, describe a una inquietante Norah que le descubre a su hermano un mundo imaginario y literario a través de los elementos que habitan en sus grabados: «...Jorge Luis se me presenta siempre unido a su hermana Norah, la inquietante muchacha con la misma piel pálida del hermano y como él perdida entre las cortinas, atisbando las cosas de la noble casa de los Borges, llena de cuadros, de perspectivas de salón, de espejos con lluvia, de candelabros a cuyas velas, en ratos efusivos y misteriosos, se asoman las llamitas sin haberlas encendido.

Mientras Jorge Luis callaba, Norah Borges nos descubría esa casa de donde la muy unida y patriarcal familia Borges no salía nunca. En sus grabados en madera representaba Norah y nos confiaba sus tertulias con unas amigas que en la soledad cruzaban las piernas en T y enseñaban el torneado de la confidencia, dedicándose a jugar ajedrez moviéndose como un lento cotillón sobre el ajedrezado pavimento de las estancias, ¡niñonas solemnes!; los veladorcitos de ilusionista con tapetes de flecos, los maceteros que valen un jardín y una gruta, los sofás que se comen a la gente, las jaulas de los pájaros artificiales, las mesas del tresillo, mesas con chaleco y bolsillos de mesa en el chaleco.

Después, Norah nos hacía salir a esas terrazas en que suenan los pasos como en las habitaciones, como si la noche inmensa adquiriese profunda intimidad sobre ellas y fuese una habitación estrellada y encortinada de terciopelos frenéticos de caricias». (...)

Francisco Luis Bernárdez había vivido en España donde editó sus tres primeros libros: *Orto*, *Bazar* y *Kindergarten*. A su regreso a Buenos Aires en 1925, el poeta dirige la última etapa de *Proa*. Desde la revista, Bernárdez le dedica a Norah el poema «La niña que sabía dibujar el mundo»:

> (....) Una vez a la ciudad aquella llegó una niña.
> Como la niña era buena se apiadó de aquella ciudad.
> Y comenzó a dibujar las estrellas.
> Dibujó millones y millones, sin cansarse.
> Eran unas estrellas infantiles, igualitas a las que subieron al cielo.(....)

Bernárdez enumera en sus versos los elementos clásicos que aparecen en los grabados de la artista:

Después dibujó la luna.
Después dibujó las casas.
Las hizo a su semejanza, es decir, modestas y tranquilas.
Si le dibujó un patio abierto (....)
Eran unas casas bajas y lisas (....)

Después dibujó las calles.
Eran unas calles largas y rectas como el mástil de una guitarra.
Dibujó muchachos como nosotros
y muchachas como la novia de cada uno de nosotros.
Como la niña era buena se las regaló a la ciudad aquella (....)

Así nació la Cruz del Sur.
Aquella ciudad se llamaba Buenos Aires
Aquella niña se llamaba Norah Borges.

Esta manera de citar los objetos dibujados por Norah, en los textos de Gómez de la Serna y de Bernárdez, tienen su correspondencia en un artículo aparecido años después en el diario *La Nación* de Buenos Aires, al que la artista tituló: «Lista de las obras de arte que prefiero»; en este texto Norah enumera aquellos objetos que serán los iconos permanentes de su obra y sus artistas preferidos a modo de un museo imaginario.

El itinerario artístico de Norah está siempre próximo a su vinculación con los escritores que ella admira, los recorridos de su vida artística parecen dirigirse por dos caminos distintos: por un lado la ilustración de la palabra y por el otro, su mundo más privado y silencioso reservado a la pintura.

En 1928, «la niña que comenzó a dibujar las estrellas», en palabras de Francisco Luis Bernárdez, es agasajada con otro poema del escritor mexicano Alfonso Reyes, que compartió con los hermanos Borges una evocadora amistad. Siendo embajador en Buenos Aires le dedica a Norah el poema «Norah jugando a las estrellas», que transcribe Ramón Gómez de la Serna en su monografía sobre la artista:

(....)
Golosa de las letras
que pintan las estrellas,
del Alfa y de la beta
las lumbres secretas.

(....)
Tanta luz, que se borra de mi vista.
Tan candoroso afán, que ya es travieso.
Temo que mi canción no lo resista,
y a tan delgado peso
no encuentro libra fiel, Norah. Por eso
es mejor que desista.

Concha Méndez Cuesta, activa poetisa de la vanguardia española, publica en 1930, *Canciones de mar y tierra* en Buenos Aires, con un prólogo de Consuelo Bergés, quien ese mismo año había dedicado en la *Gaceta Literaria* de Madrid un artículo a una exposición de Norah Borges; en ese permanente diálogo que la artista celebra con los escritores de su generación, Norah ilustra el libro y la poetisa le dedica un poema cuyo título es «Estadio»:

Morena de luna vengo
teñida de yodo y sal.
Allá quedó el mar de plata,
sus barcas y su arenal.

En el Estadio me entreno
al disco y la jabalina.
Al verme jugar, sonríen
las aguas de la piscina.

Y el viento –gran volador–
sale a la noche vestido
de teniente aviador.
–En las sienes se me clavan
latidos de su motor....–

¡Yo quisiera que bajara, ay, que bajaran
al estadio las estrellas,
con discos y jabalinas,
y poder jugar con ellas!

Concha Méndez Cuesta, como lo señala Juan Manuel Bonet en el *Diccionario de las Vanguardias en España*, «en su primera juventud compaginaba la literatura con la natación, el patinaje y otros deportes...»

Norah Borges, casada con Guillermo de Torre desde 1928, viaja a Europa nuevamente en 1932 para instalarse en Madrid hasta el estallido de la Guerra Civil. Joaquín Torres García en *Historia de mi vida*, describe la casa

de la pareja en la capital española: «Aquella casa es un oasis en Madrid, por su espíritu moderno antiburgués, sin mácula de tradición de anticuario que suele verse en otras».

Norah ha traído de Buenos Aires grandes lienzos para su casa, destinados especialmente para la exposición individual que realizará en el Museo de Arte Moderno de Madrid, muestra que recibe elogiosas críticas de Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Francisco Mateos y Eduardo Westerdahl.

De regreso a Buenos Aires, los tiempos de la vanguardia han quedado atrás. Su pintura recrea los temas que descubrió durante la juventud, quizás más desolados, a veces metafísicos, inscriptos en algunos casos en esa atmósfera de realismo mágico que muchos tardaron en reconocer.

Sin embargo, Norah aún es la musa de quienes la vieron crecer en el mundo del arte. Ramón Gómez de la Serna, le dedica una *Monografía de Arte* de la Serie Argentina de la Editorial Losada en 1945.

El autor rescata en el texto a la Norah recién llegada a España tras finalizar la Primera Guerra y su vocación y pertenencia a los movimientos artísticos de las primeras décadas del siglo; Ramón intuye que la pintora ha dejado de ser la artista admirada que fue en los años veinte y treinta frente a las corrientes plásticas que se imponen en Argentina. Un año antes de la publicación del libro de Gómez de la Serna, el arte argentino asiste al nacimiento de la revista *Arturo*, otro movimiento de vanguardias surgido en el país y que trae consigo la abstracción geométrica.

Fiel a su musa, Gómez de la Serna cuestiona a quienes no comprenden en ese momento la obra de Norah Borges: «...Conociendo la gran variedad de su obra no representan sólo a dos niñas, como a los que han visto dos o tres cuadros suyos, sino un mundo de mujeres y jóvenes de perfil y de frente que forman como el largo cuadro apaisado de la galería de una generación.

La perspectiva de Norah Borges es extensa porque ve el mar cuando está mirando la tierra y ve la tierra de dentro cuando está mirando el mar.

Yo siempre he visto en la aparente simplicidad de Norah su profunda estrella, su estar viendo un más allá amoroso como la conjunción de la brújula con la rosa de los vientos.

¿De qué sonreís vagamente? De que veis el estremecimiento vibrante de la aguja imantada en su hora de pasión con la rosa extática al fin lograda.

(...) A veces estas pinturas fueron anónimas y entonces la hipocresía humana hizo dengues y pucheros por no haber podido conocer a sus autores, ramas perdidas del gran árbol genealógico de la pintura.

Aprovechemos que está entre nosotros Norah, identificados sus momentos, jalonado su soñador destino y no escatimemos el homenaje por esa audacia de su modo de ver, destacado entre lo mediocre o lo consabido.»

Sin duda Norah fue la musa permanente de su hermano Jorge Luis. El escritor postergó hasta el año 1977 su tributo, dedicándole un texto que lleva como título el nombre de la artista que había inspirado tan intensamente a otros escritores y poetas. Norah acompañó a su hermano a lo largo de todo su camino literario, ilustrando desde el primer libro *Fervor de Buenos Aires* de 1923, hasta una obra que reúne los poemas del escritor en torno a un recuerdo común de adolescencia, *Adrogué* de 1977, la localidad bonaerense en la que pasaron tantos veranos juntos.

Norah, fue editado por la Editorial II Polifilo de Milán, en una edición de sólo quinientos ejemplares. En él se reúnen quince litografías de la artista y el prólogo de Jorge Luis, fechado en julio de 1974 y en el que confiesa: «...Escribir este prólogo ha sido para mí una suerte de necesaria felicidad. Mucho le debo a Norah, más de lo que pueden decir las palabras, menos de lo que pueden significar una sonrisa y el compartido silencio».

CALLEJERO

V — L

T R

Madera de Norah Borges

A

Mar de ojos de mar
Entrevista con Manuel Vicent

Pilar Cabañas

–Permíteme comenzar apelando a tu experiencia periodística para preguntarte en qué punto se dirime la calidad de una entrevista.

–Yo he hecho bastantes, y sé que el entrevistador es el que manda, porque la entrevista es un género literario que hace el entrevistador. Yo estoy convencido de que alguien empieza a hablar durante media hora, eso se recoge en una casete, y el entrevistador, sin alterar frases, ni con mala interpretación de lo que se ha dicho, puede hacer del entrevistado un idiota, o un hombre inteligente, o un vanidoso, o un miserable.

–«Amo el espectáculo de la vida sobre todas las cosas», escribes en uno de los artículos recogidos en A favor del placer *(1993). Desde esta declaración de principios, Manuel Vicent personifica con rasgos propios la figura del escritor periodista, tan característica del actual panorama de las letras españolas. ¿En qué relación se hallan ambas facetas, qué se aportan mutuamente?*

–No lo sé. Yo empecé escribiendo novela, nunca imaginé que podría escribir en los periódicos, y menos como periodista. No tengo ningún sentido de la noticia, no me interesa lo que sucede como noticia, tampoco sé lo que le puede interesar al lector del periódico. Lo que pasó fue que, por una simple casualidad, después de escribir una novela, yo gané un premio; fui a un periódico, a las tres de la madrugada, a ver a un amigo –por entonces los periódicos se hacían así, un poco románticamente–, alguien me dijo ¿por qué no mandas algo?, y yo mandé un artículo y vi que ese artículo enseguida tenía cierta tensión, porque lo escribí como un viernes, salió un sábado, y ya de noche me había llamado gente dándome su opinión. Entonces yo vi que eso se movía. Y bueno, empecé a escribir en los periódicos, y nada más, hasta hoy. Yo siempre he querido escribir de lo que sé, es decir, de literatura, y de lo que sucede en el mundo que a mí me excite la imaginación: no de lo que le interese como noticia al lector, sino de lo que me interese a mí como escritor. Hasta ahora, más o menos, me han dejado, y

lo he hecho así. Lo que sucede es que el articulismo –que en España tiene una gran tradición– antes se hacía de arriba hacia abajo. Antes, el autor consagrado, el novelista, el autor de teatro o el ensayista bajaba desde su altura, desde su nivel, al periódico y escribía un artículo –un artículo que prácticamente era una forma de poder ir al día siguiente a la compra, una cosa alimenticia–. Y ahora el periodismo literario es al revés, el articulismo que actualmente se ha multiplicado nace del fondo de las redacciones: periodistas que más o menos escriben bien, o que tienen una idea literaria de la vida, empiezan a firmar. Pero es una tradición muy española. De hecho, todo se ha publicado en los periódicos. Yo no conozco ningún libro de la generación del 98, un ensayo de Ortega, una obra de Valle-Inclán, que no hayan ido antes publicados en periódicos o revistas.

–Dentro de tu obra periodística, los retratos de personajes destacados de la vida española (Retratos de la transición, *1981*; Daguerrotipos, *1984) componen una parcela de especial interés. ¿Cómo enfocarías tu propia semblanza?*

–Yo no me tengo muy observado. Uno siempre distorsionaría la imagen que proyecta, porque se tiende de forma inconsciente a embellecer la propia biografía, y no de una forma taimada o hipócrita, sino porque uno tiende a recordar las cosas buenas, ciertas cosas que quiere olvidar las olvida de verdad, hasta que llega un momento en que la imaginación y la memoria son la misma cosa. Y no es porque uno al escribir sobre sí mismo quiera dar una imagen falsa, sino que cosas que suceden, y a las que tú les has dado muchísima importancia, realmente no la tienen. Yo, por ejemplo, he escrito sobre mi niñez, mi adolescencia, etc., y he tratado de decir más o menos las sensaciones puras que recuerdo, modeladas por el tiempo, pero no con objeto de distorsionar mis experiencias. Lo que sucede es que, a partir de los cuarenta años –que es cuando uno comienza a volver para atrás y cuando la memoria empieza a convertirse en materia literaria, es decir, cuando empieza a ser ya tu imaginación– todo eso está distorsionado, pero no malévolamente, sino de forma inevitable. Por tanto, el retrato que yo podría hacer de mí mismo sería ése, y sería falso.

–Tu perfil literario incorpora los rasgos del viajero. El viaje es un motivo recurrente en tus obras. Has recorrido algunas de las ciudades más hermosas del mundo y has plasmado tus experiencias en libros tan personales como Ulises, tierra adentro *(1986)* y Por la ruta de la memoria *(1992). ¿Cómo y por qué viaja Vicent?*

–El viaje, realmente, el viaje físico, a mí no me importa, me interesa poco. Además, se pasa mal: viajar es muy incómodo, sobre todo ahora, últimamente. Para mí, el viajar es decidir viajar, es ese momento en que estás desasosegado en tu sitio y quieres abandonarlo, aunque sea por un espacio de tiempo. Es ese momento en que pones –por decirlo literariamente– el corazón en el camino. El preparativo es fundamental, porque ya tienes la mente en el viaje, estás viajando. Lo que luego suceda no depende de ti, te vas a encontrar con gente y con circunstancias que tú no has elegido. Viajar no es desplazarse por una razón concreta; el auténtico viaje es el que se hace sin billete de retorno, sin tenerlo cerrado mentalmente. En cuanto a mis viajes, te diré que yo nunca he tomado notas, ni una ni media, ni tampoco he sacado fotos. Normalmente, los reportajes los he hecho dejando pasar un cierto tiempo, que a veces ha sido un mes, o incluso dos meses. Siempre he pensado que ése sería mi viaje, y ésa mi ciudad: lo que yo recordara de ellos pasado un tiempo, después de no haber tomado ninguna nota, ni de haber leído nada en especial para documentarme. Es como sacar el extracto del aroma del café: ese aroma que quede en mi memoria, ésa es la ciudad que a mí me ha interesado. Lo demás, lo puedes leer en los libros que están en las bibliotecas.

–El conjunto de tu obra, tanto en su vertiente periodística como en la propiamente literaria, aparece cimentado sobre una serie de polaridades que han convertido tu voz en una de las más singulares de la actual narrativa española. Por un lado, lo cinético de la crónica urbana; por otro, el estatismo de la estampa; Madrid frente al Mediterráneo; el intelectualismo de lo mítico, lo filosófico y hasta lo religioso frente a una sensualidad recreada en una amplísima gama de variantes. ¿Es el estilo de Vicent el punto de ensamblaje entre esos polos?

–Yo escribo de lo que vivo. Yo noto enseguida cuándo un escritor describe una pasión, o un acto incluso de sexo, erótico, y no se ha comido una rosca. Noto cuando un señor describe un jarrón de la dinastía Ming y no lo ha acariciado jamás. Y también todo lo contrario, cuando sé que ese señor lo ha hecho. Hay que escribir de lo que se sabe, de lo que se siente, de lo que se sufre, de lo que se ha comido, lo que se ha visto, lo que se ha vivido... Otros creen que la escritura es otra cosa; sin embargo, yo creo que no sabría escribir nada que no hubiera experimentado. Yo escribo del Mediterráneo porque he nacido allí y he tenido las sensaciones, los olores, los gustos..., identificando los sentidos con el alma. Un paisaje son los cinco sentidos, no es sólo lo que ves: es lo que oyes, son las músicas, son las sensaciones. Entonces, yo

escribo de lo que he vivido. Y como solamente he vivido en el Mediterráneo y en Madrid, pues escribo de eso, de eso y alrededores. En una crónica urbana, me interesa mucho la vida de una gran ciudad, porque me parece que es como un animal que está transmitiendo energía, y de esa energía tú participas, o la sientes. Por eso es para mí fundamental vivir en una ciudad. Y después, cuando estás cargado de esa energía, me parece maravilloso irse al mar a descargarse. Pero a mí, esos autores que piensan en ir al mar, a vivir lejos de la ciudad... Puede que les funcione, pero a mí en el mar solamente se me ocurre decir que el mar es azul, y que el cielo es azul, y cosas muy simples, mientras que una ciudad tiene esa otra energía. Siempre he dicho que yo descubrí el Mediterráneo en el café *Gijón.* Un día, en el café *Gijón* me digo: ¡pero si aquello era maravilloso! Pero ¿por qué era maravilloso? Porque lo sueñas. Ahora bien: cuando llegas de vacaciones allí, está todo lleno de turistas, todos comiendo paella mala con sangría, todos sudados, todo chancletas, una cosa infecta, todos meando dentro del mar, una cosa horrible. Y son esos dos polos, pero es lo que yo he vivido. Y cuando hablo de Nueva York, por ejemplo, lo hago metafóricamente, pero yo sé que nunca podría trabajar como esa gente que se va a vivir un año a no sé dónde entre los esquimales para escribir sobre ellos, porque me parece falso. Es como cuando alguien dice: *My father is in the car.* Yo digo: sí, sí, es inglés, yo te entiendo, «mi padre está en el coche», pero ¿a que tú no eres inglés? ¿A que tú quieres escribir como Stevenson, pero no eres Stevenson? Se nota. Ése es el problema.

–A comienzos del siglo XX, el modernismo fue definido por uno de sus mejores conocedores –Valle-Inclán– como una tendencia al refinamiento de las sensaciones y a la multiplicación de lo perceptivo en busca de una correspondencia sensorial integradora. Partiendo de estos parámetros, y teniendo en cuenta la importancia que el mundo de los sentidos adquiere en tu literatura, ¿podría hablarse de tu obra como una especial versión de un modernismo fin de milenio?

–Puede ser. El modernismo también da mucha importancia a la sonoridad de las palabras, entendiendo que esa sonoridad –la eufonía– es la verdad, y que las cosas, para ser verdaderas, tienen que ser bellas, en una identificación entre la belleza y la verdad. No me parecería descabellado que se hablara de mi obra en esos términos que propones. Todo lo que no sea que me llamen paellero valenciano, a mí me suena fenomenal.

–Profundizando en la cuestión anterior, te diré que el manejo de la sinestesia y la intimidad en la correspondencia entre la perspectiva –el ojo– y

el referente –el Mediterráneo y todo lo que con él asociamos, pongamos por caso– son dos de los aspectos que más me han llamado siempre la atención en tu literatura. Es como si mar y ojo compartieran una misma esencia. ¿En qué medida se trata de un modo de percepción característico de tu forma de relacionarte con el mundo, y en qué medida ese efecto es producto de la experimentación con los resortes de la retórica?

–Yo tiendo de alguna forma a tener una conciencia próxima de las cosas. Para mí, los sentidos son lo fundamental. Primero, escribir con claridad, y que esa claridad sea como el agua de un estanque profundo en el que ves hasta el fondo. Creo que eso es lo más difícil: entenderlo todo y no entender nada, creer que lo has entendido, pero después repensarlo y ver que hay más profundidad de la que tú imaginabas. Por otra parte, me fascina el que todo esté en la capa de la piel, en la luz, que todo se produzca sin oscuridades. Yo trato de reducirlo todo, de sacarlo todo a la superficie, a la claridad: explicarme las grandes pasiones, los grandes misterios, por cosas muy simples, desmitificándolos; y, a la vez, embellecer literariamente las pequeñas pasiones y las cosas más rudimentarias. Ésa es mi forma. Yo no soy un escritor comprometido desde el punto de vista político –comprometido en el sentido en que suele entenderse este término–, creo que el compromiso del escritor está en ser una persona honrada, y que la primera honradez es escribir bien, tratar de hacerlo bien. En cuanto a la cuestión de la asociación de percepciones sensoriales que me planteas, y como ya he comentado en alguna ocasión, te diré que para mí el espíritu es la reunión de los sentidos en un punto. Los sentidos son vías de conocimiento, yo no comprendo que se pueda entender nada que no hayas visto, ni tocado, ni oído, ni sentido. Hay un momento en que se produce un estado de magia –en cada cultura hay una palabra para designarlo–, una sensación de armonía, de bienestar, de inteligencia, de que comprendes una cosa por dentro, de que la sientes. Esa sensación para mí es el espíritu, la convergencia de dos o más sentidos en un punto. Ese punto inmaterial es el espíritu. De ahí la importancia del pequeño acopio de sensaciones y, además, el saber que todo es pequeño, que todo es a la medida de las horas. Un panadero gallego me dijo una vez una cosa maravillosa: Dios hace el tiempo, y nosotros hacemos las horas. El tiempo es una cosa que se hace, tú haces el tiempo. Entonces, considerando que los días, las horas y los minutos son divisiones de las cosas que estás haciendo, resulta que estas cosas constituyen la sustancia tuya. Eres lo que haces. A partir de eso, yo extraigo toda la filosofía vital: se vive al día, la felicidad no existe –son pequeños actos felices, o pequeñas desgracias–, todo se produce a unos niveles de minutaje.

–Esto que dices tiene mucho que ver con la siguiente cuestión. El placer como filosofía vital, la belleza como forma de resistencia, la reivindicación del instante de felicidad como cristalización de la inmortalidad... ¿Cómo has conseguido perpetuar este ideario a lo largo de más de tres décadas de creación literaria?

–No es que yo me haya dedicado a perpetuar ese ideario, sino que creo que ésa es la verdad. Quiero decirte que ésa es mi forma de entender y de ver la vida, pero no es que lo consiga, y que yo sea una especie de gurú o de santón...

–En cualquier caso, mantener esa divisa presupone grandes dosis de fortaleza.

–Bueno, pero eso es como una meta. Lo que pasa es que en ese camino hay muchas caídas. Si no, uno sería un faquir, y yo no lo soy.

–A estas alturas de tu trayectoria, ¿sigue coincidiendo el inventario de tu fe con la austeridad de los placeres ensalzados en la magnífica columna de igual título recogida en A favor del placer?

–Sí, es de lo que estamos hablando, la austeridad y el hedonismo. El hedonismo es la sustancia de la vida, nadie se mueve si no es por placer. Lo que sucede es que hay categorías y una jerarquía de placeres: hay gente que va por un placer más burdo y otros por uno más refinado. Y después hay un supremo placer, que también es la renuncia. Tan placer es ser un pródigo como ser un avaro. La avaricia es un placer, y la prodigalidad es otro placer, se trata de saber cuál prefieres. La renuncia puede ser placentera, el no ir a los sitios es un placer...

–Ya salió Horacio.

–No, en serio, el no ir a los sitios es un placer increíble: jamás te arrepentirás de no haber ido a un sitio, siempre te arrepientes de lo contrario. Si no vas, tienes casi las de ganar. El renunciar previamente a las cosas, el ir echando lastres, es un placer enorme. A una edad, a otra no, al revés, porque estás queriéndolo ver todo. Pero, llegado un momento, el ir renunciando a cosas hasta llegar a una austeridad, es un placer de una categoría importante.

–Junto a la primacía de lo sensorial, tu novelística despliega dos vertientes básicas: la de lo mítico y la del recuerdo, ambas asociadas al espacio medi-

terráneo, al dominio de lo ucrónico, y unificadas por una prosa de carácter cuasilírico. En cuanto a integración de todos estos componentes, Son de mar *(1999) me parece tu novela más lograda. ¿Compartes este juicio?*

–No lo sé, ya te digo que no me tengo muy analizado. Yo creo que mi novela más lograda es la última que he escrito, *La novia de Matisse,* desde el punto de vista narrativo y estructural, de lo que es una novela, e incluso del interés que pueda tener. No me atrevo a juzgar mi obra, porque como yo lo he escrito todo precipitado –y me refiero también a los artículos, a los reportajes–, después lo entregas como azorado, y dices: qué habrá pasado aquí, esto yo no lo he dominado, yo lo entrego y sea lo que Dios quiera. Y como en el arte es acertar... Porque yo me escudo en que es todo mágico, y a lo mejor aciertas sin darte cuenta. Yo creo, además, que esa forma de escribir, un poco sin orden interior, libera en ti una capa que no controlas, y esa capa a lo mejor es la que le da el efecto mágico a las palabras, a las ideas y a las secuencias.

–Además de darle a leer Tranvía a la Malvarrosa *(1994),* son de mar *y algunos de los más bellos artículos de* A favor del placer *(«Delfines», «A un amigo», «Anchoas»), ¿qué le contarías sobre el Mediterráneo a alguien que no lo conociera?*

–Pues que el Mediterráneo es un mar interior, que el Mediterráneo que él imagina no existe, que se lo inventó un señor dentro de una habitación –loco, además–... Y que si va al Mediterráneo, pues que trate de confundirse en el caos: el Mediterráneo, cuantos más gritos, más basuras, más chancletas, más sudor, más incendios, y más paellas, y más sexo y más alcohol, ¡pues más Mediterráneo! Y después, que se vuelva a casa a purificarse.

–Y a leer a Hölderlin. ¿Qué sería diferente y qué permanecería idéntico en la literatura de Vicent, de no ser valenciano?

–No lo sé, porque yo no es que me considere valenciano de profesión. Esto de los nacionalismos yo no lo entiendo, porque nacer en Valencia y querer a Valencia me parece muy fácil, es lo más natural. Si hubiera nacido yo en Galicia, me parecería lo mejor del mundo, y si hubiera nacido en Munich o en Viena, lo mismo. Cuando dicen que el nacionalismo se cura viajando, es mentira, todo lo contrario: cuando uno viaja mucho, lo que quiere es estar en su pueblo y dice: «como en mi casa, en ninguna parte». Porque el nacionalismo, al final, ¿qué es? El potaje de tu abuela, el aroma

que olías en los armarios de tu casa, lo que veías por la ventana –los campos, si eras de pueblo, o cierta calle–; y la música que oías mientras la chica estaba tendiendo la ropa en la terraza, y la lengua que hablabas. Y eso no se puede evitar. Ahora bien: pensar que eso es una raíz que te lleva... No, la raíz es el mono. Tú escarba, y verás cómo todos llegan a un ser impresentable, que era un mono.

–«Más allá de la mantequilla y los impuestos, Europa es una disciplina moral», escribes en Espectros *(2000). ¿Qué porvenir auguras a lo mediterráneo dentro de ese marco?*

–Hombre, que nos eduquen, pero no en grandes cosas, sino en mínimas cosas. Por ejemplo: que la señora que te vende el pan no lo coja de la estantería y te lo dé con la mano, después de haberle cobrado un dinero sucio al anterior, sino que lo coja con pinzas, que lo meta en una bolsa y te lo entregue. Que la pescadera no te devuelva el dinero mojado... Yo con eso me conformo. Europa no es más que eso.

–Y nosotros a ellos, ¿qué les vamos a enseñar?

–A vivir. A saber que un tomate abierto con un poco de aceite vale más que todo Goethe; y, sobre todo, más que una máquina excavadora.

–Bajo múltiples aspectos, y hasta desde diferentes acepciones del término, la mitología es una de las recurrencias características de tu prosa, y Ulises una de las figuras más isistentes. ¿De dónde surge esa fascinación, y de dónde surge el apellido Adsuara que concreta la versión del mito recreada en Son de mar?

–Yo busco nombres que suenen bien. El protagonista se llama Ulises Adsuara porque tiene que tener una identidad, porque después viene otro con un pasaporte con un apellido diferente. Elegí el nombre de Ulises no porque pensara en el mito, sino simplemente porque me sonaba bien, y después Adsuara por la misma razón. Tiene una sonoridad árabe, catalana, puede ser vasco y puede ser castellano. En ese primer momento, no pensaba en el mito. Ésta es la primera novela en la que yo he sabido el final, la pensé por el final. Si fuera la novela de un señor que se va y vuelve, sería un programa de *Quién sabe dónde;* de lo que aquí se trata, sin embargo, es de una mujer que encierra al señor que vuelve para que no se escape y poder usarlo cuando le dé la gana –aunque también hay otras connotaciones, sobre el regreso de los

muertos, etc.–. Pero yo no pensaba en Ulises, porque Ulises, entre otras cosas, no es un señor que ha naufragado. Lo que sucede es que, a partir de que vas avanzando, y una vez cometido el error de hacerlo profesor de lenguas clásicas, ya te metes en el texto clásico y tienes que hacer referencia a textos clásicos –si bien *La Odisea* se cita muy poco, se cita más a Horacio o a Virgilio–. Es muy difícil escaparse al mito: el mar, el Mediterráneo, la barca, uno que vuelve... Y después, por azar –es decir, sin contrastarlo, sin recordar que el espacio de Ulises es una década–, hablé de diez años porque para mí ese período es el que cambia una costa, una generación, es una etapa que transforma paisajes y vidas. Pero yo no pensaba en Ulises.

–La ucronía –a la que antes aludíamos– es otro de los pilares de tu narrativa y, sin duda, uno de sus aspectos más fascinantes. Quizá la obra donde este peculiar tratamiento de lo temporal alcanza un desarrollo más complejo sea Balada de Caín *(1987). ¿Podrías contarme algo sobre la génesis de esta personalísima novela?*

–Es un acopio de sensaciones. La mitología se superpone, porque se transmite a través de sensaciones y de deseos, de realidades y de sueños. El tiempo no es nada. El tiempo, una vez que ha pasado, no existe. Mil millones de años, una vez que han pasado, es la punta de un alfiler. El tiempo se contrae. Lo de Ulises está sucediendo ahora mismo, bajo otras formas. Lo de Caín y Abel es un mito clásico que se está repitiendo continuamente: la guerra de Ruanda no es más que una lucha entre agricultores y ganaderos, todas las películas del Oeste se basan en ese esquema de enfrentamiento. De hecho, Caín representa un paso adelante, es un señor que, en vez de andar por ahí arramblando, se asienta y cultiva una tierra, y eso económicamente es un adelanto: es un progresista. A partir de ahí, de ese acopio de capital ya pueden salir las artes, las letras, la fundación de Babel, de las lenguas, de la música, ese viaje al Edén..., pero todo porque Caín ha sido condenado, teóricamente, por haber acabado con una etapa anterior. Caín la ha matado, ha matado al hermano, lo han condenado y huye. Esa huida es la civilización, hasta ahora.

–¿Qué es un espectro, además de una imagen fantasmagórica, una energía y un puñado de palabras para evocarlas, tarea a la que has dedicado tu penúltimo libro?

–Esa obra surge de una serie que hice en *El País,* y que se llamaba «Fantasmas». A la hora de poner un título para libro, me parecía que *Espectros*

tiene más garra –hay una obra de Ibsen que se llama así–. El origen está en mi deseo de hacer un artículo, o un pequeño reportaje, sobre la habitación del *vis-à-vis* de Carabanchel, para ver la energía que había en ese lugar. Y a partir de ahí, y de una propuesta del redactor jefe, me surgió la idea de hacer una serie sobre cosas, objetos, lugares que concentraran mucha energía, sitios donde pasan o hayan pasado cosas muy fuertes. Y empecé así, y después continué con el sótano del Banco de España, con la cámara de gas aquí, en Austria, con la habitación de Freud, un confesionario..., sitios así. Ahí tiene que haber algo, y eso será un espectro, un fantasma.

–Una pregunta inevitable: ¿cuáles consideras tus principales influencias literarias?

–Lo que yo he leído, supongo que se notará. De jovencito, leía las novelas de Julio Verne, de Salgari, etc. Luego, empecé leyendo a Azorín, a Baroja, Unamuno y toda esa generación. Y después, lo que más me impactó ya fue la literatura francesa, sobre todo Albert Camus y André Gide. Por ejemplo, el concepto del Mediterráneo proviene de estos dos autores; yo tuve esa percepción de dónde vivía a través de sus libros. En la época de *Pascua y naranjas* leía a Cela, era muy celiano, pero enseguida me desenganché. Posteriormente, he sido poco lector de novela, ya de mayor prefería inventar historias a leerlas, por lo que creo que mis principales influencias literarias han sido ésas. El resto proviene de los clásicos, de la filosofía y de otros campos que tienen que ver con mi formación.

–Entre la multitud de escritores que actualmente están publicando en España, ¿cuál o cuáles resultan más afines a tu universo creador?

–En las novelas no encuentro ningún paralelo. En algún artículo sí he podido tener esa sensación, en gente que más o menos notas que, de alguna forma, está en tu sintonía –gente, sobre todo, más joven, claro–, y es algo que me parece absolutamente detestable, porque ello me lleva a pensar que lo que hago es un pestiño absoluto. Yo soy muy mayor, y habrá gente a la que algún artículo mío le guste, y algún jovencito que trate de estar en esa línea. Me parece horroroso. Me veo como ridiculizado, es como si fuera una parodia.

–¿Y no te ha dado por pensar que puedas estar creando escuela?

–No, para nada, en absoluto.

–Hasta ahora, Borja Borgia *(1995) ha sido tu única incursión en el terreno de la creación dramática. ¿Tienes previsto algún otro experimento teatral?*

–No lo puedo decir. Lo del teatro está muy bien escribirlo para ti, sin pensar en representarlo, pero para que funcione bien –es como una película–, ya depende de muchas cosas: del actor, del montaje, del dinero... Aparte, en este país sólo se te permite hacer una cosa bien. Si tú escribes buenos artículos, y lo has demostrado, se te reconoce ese espacio: es un buen estilista –un sustantivo que aquí se usa como insulto, y si eres levantino, pues más insulto todavía, estilista y levantino–, y escribe buenas columnas. Con eso vas servido. Si encima escribes novelas y alguna puede ser aceptable, en el canon no se te va a reconocer. Y si, encima, quieres hacer teatro, entonces ya los críticos te disparan directamente desde el palco. Eso tampoco hay que tenerlo mucho en cuenta, porque uno hace lo que le apetece; pero, desde el punto de vista del canon, aquí, solamente una cosa bien. Y llega un momento en el que una cosa se apodera de la otra: si haces una cosa mejor que la otra, es eso lo que la gente, a la hora del elogio, del ritual, valora. Y siempre dicen: sus novelas, sí, pero a mí me gustan más los artículos; o al revés: es un buen novelista, pero sus artículos no me gustan.

–Tranvía a la Malvarrosa *ha sido llevada al cine, ahora le toca el turno a* Son de mar. *¿Cómo valoras la experiencia cinematográfica?*

–Divertida, cuando son amigos. Yo recomiendo a quien le compren una novela que se olvide de la obra: que la venda, que le saque toda la pasta que pueda al productor –si es un hombre que va por eso–, y ya está. Ahora, si el guionista es amigo tuyo, si el productor o el director son amigos, pues es agradable, porque te consultan, tú colaboras... Al rodaje, por supuesto, no hay que ir. Pero, en general, está claro que la película es una cosa y la novela es otra, no tienen nada que ver.

–Acaba de aparecer tu nueva novela, La novia de Matisse, *un relato lleno de humor e intriga sobre el mundo del arte actual. ¿En qué proyectos estás trabajando actualmente?*

–Ahora en nada, estoy en esa fase de vacío psicológico que se produce después de haber terminado una obra. Me gustaría escribir un libro de relatos, pero no de relatos dispersos publicados aquí y allá –que a lo mejor se

hace así–, sino un libro concebido como tal. Y supongo que habrá alguna otra novela. Ya veremos.

–Un trazo final para el retrato. En Tranvía a la Malvarrosa, *el joven Vicent aparece caracterizado en torno a un lema escueto: «Yo no quería ser un portador de valores eternos sino un gozador de placeres efímeros». ¿Qué quiere ser el Vicent maduro?*

–Yo, con no hacer el ridículo, voy que me mato. En cualquier aspecto de la vida.



André Gide o la utopía del yo

Blas Matamoro

«Me gustan el juego, lo desconocido, la aventura: me gusta estar donde no se cree que estoy; también para estar donde me place y que me dejen tranquilo.»

André Gide: *Si le grain ne meurt*, I, IX

1

A menudo, Gide trabajaba en el escritorio que había sido de su maternal amiga Anna Shackleton. Frente a él, un doble espejo. Escribía y se miraba escribir, quizá para controlar si era siempre el mismo o si el trabajo lo iba alterando. De tal modo, se construía una triple identidad, movediza, alternativa, en ocasiones conjuntada: el que escribe, el que lo mira y la escritura. Dos espejos de cristal y uno de papel con creciente cantidad de signos inscritos. Objetos peligrosos, en cualquier caso. «Si nos miramos vivir demasiado, dejamos de vivir» (*Journal*, 29 de agosto de 1938).

¿Se gustaban los tres? Tempranamente descubre este problema, que lo tendrá en vilo durante toda la vida, articulándose en ese sistema desperdigado y paciente novela del yo que es el *Journal*. En él anota el 3 de junio de 1893: «Mi perpetua pregunta (y mi enfermiza obsesión): ¿soy digno de amor?» En verdad, la interrogación francesa es más rica: *Suis-je aimable?* Connota más que en español: ¿soy amable, gusto a los demás y a mí mismo, merezco el amor propio y ajeno? En francés, cuando se ama, se gusta, se place. No ocurre exactamente lo mismo en castellano, donde el amor es más estricto y a menudo nada placentero.

En cualquier caso ¿a quién se refiere el solitario redactor de los diarios gideanos cuando dice *yo*? Ante todo, a una entidad moral. Ser sí mismo, para Gide, siempre fue una suerte de osadía, pero no por imitación ni por contradicción ni por coquetería de ser osado, sino como deber ser, como si ese sí mismo pudiera ser algo puro e indeterminado. De ahí nace su conflictivo alejamiento/ acercamiento a la historia, mundo de la impureza y la necesidad.

En este despliegue procesal del yo, aparece el modelo, no siempre aceptado pero sí preocupante: Montaigne, el fundador de la literatura francesa del yo. Un yo que, a la vez, coincide y difiere de sí mismo. Sólo un genio o un mediocre coinciden plenamente consigo mismos. De otra forma, siempre entre un yo y el otro (entre *je* y *moi*) hay una distancia. Como yo definitivo es inasible y su persecución conduce al inalcanzable país de Utopía. Se trata de una empresa común a ciertos escritores coetáneos: la desarticulación intelectual del yo en Valéry, los extravíos del yo por los laberintos del tiempo y la memoria en Proust.

Por el contrario, otros colegas resuelven la identidad del yo gracias a un elemento compacto y fundamental: la raza en Barrès, la Iglesia católica en Claudel. Más bien, Gide permite pensar en Pessoa, que habita el lugar de los heterónimos, como si el yo fuera una población, una sociedad. Y, consecuentemente, el rechazo por las personalidades construidas, que siempre son lo que deben ser: D´Annunzio, Barrès, Desjardins.

Gide, en la opción contraria, siempre se considerará francés, pero entendiendo a Francia como un país mestizo, cuyos elementos latinos no son los predominantes, sino apenas los más elocuentes (la elocuencia será una bestia negra gideana). El, por el contrario, siempre fue un lector políglota y hasta, por medio de la traducción, un escritor políglota. Leía constantemente en varios idiomas y se aplicó en traducir a Shakespeare, Conrad, Goethe y a tantos otros.

Por consiguiente, el yo no es algo que se tiene, sino algo que está siempre por llegar. «Vivo en la espera del yo» (*Journal*, 1912). Más aún: la obra misma está siempre por llegar, lo escrito es siempre algo prehistórico a ella, que se convierte en otro espacio utópico. «En ocasiones me parece que hasta ahora no he escrito nada serio, que sólo he presentado irónicamente mi pensamiento y que si hoy desapareciese, apenas dejaría de mí mismo una imagen que ni siquiera reconocería mi propio ángel» (*Journal*, 26 de junio de 1913).

El yo no sigue caminos rectos, seguros de alcanzar un fin, el fin. Tampoco posee una unidad de ser ni la clave del mundo como enigma. Simplemente (o no tanto) se abandona, avanza sin saber adónde va, sostenido por la confianza del aventurero: encontrarse a sí mismo en ese modesto «adelante» por el cual se adentra. El resultado, para el conocimiento, es no saber nunca quién soy yo, porque no soy un ser, valga la paradoja, sino un devenir.

Tal dialéctica exige, irrenunciablemente, el reconocimiento del otro. Primero, como la otredad irreductible que hay dentro de cada quien (lo judío en lo francés, en el ejemplo gideano). Luego, en la alternativa que para la

identidad representa el otro exterior: «El mejor medio para aprender a conocerse es tratar de comprender a otro» (*Journal*, 10 de febrero de 1922).

En otro sentido, exige salvar a ese yo que no acaba de perfeccionarse porque su naturaleza es, por definición, imperfecta y, volviendo a lo anterior, por eso exige ser salvada. Lo perfecto no necesita tales cosas.

En general, la salvación es, para Gide, la paradójica facultad de renunciar al yo como suprema afirmación individual. Luego, en los tiempos finales de los diarios, una suerte de egotismo negativo: declarar su desinterés por la vida, ocuparse de sí mismo olvidándose de sí mismo, reducir la lectura a una distracción que ya no es instructiva, ni siquiera divertida.

Salvarse es, en cierto sentido, la empresa por excelencia de un cristiano. Como «incrédulo piadoso», Gide fue siempre, de aquella manera, fiel a Cristo, deseoso de que nunca le faltara Dios y, para ello, prescindente de él, sobre todo en el acto por excelencia de su invocación, la plegaria.

A diferencia de Cristo, el héroe por antonomasia, el cristiano quiere salvarse pero no manifestarse, por lo cual su salvación es íntima mas no histórica, al revés que en Cristo. Y no es ésta la menor de las tensiones que la condición cristiana de Gide le impone. Lo más atractivo que el cristianismo le ofrece es, precisamente, el consuelo de un mal que no pretende curar. Más bien lo contrario. Por eso seducen a Gide tanto Kierkegaard, que sostiene lo anterior, como Nietzsche, que sostiene lo contrario, y el olímpico Goethe, que da la espalda a las miserias para ser feliz.

El cristianismo gideano es el de las beatitudes y la caridad. El primer deber del cristiano es, para él, ser feliz. Pero la felicidad no es el confort, la comodidad. Es la figura del Cristo triunfante, dichoso, alegre y bienaventurado, un ser sobrenatural que contradice y completa la imagen de Dios como la Gran Naturaleza (cf. su querido Spinoza). Dios ha abandonado a Cristo en la cruz y en esa escena se funda la sabiduría cristiana: acabar con el temor de Dios. Lo que ha ocurrido históricamente con el cristianismo es que ha impuesto una religión del crucificado, religión de la tiniebla y la desgracia como deber cumplido. Las iglesias, en especial la católica, proponen un saber que puede carecer de creencia. El cristiano auténtico, de raíz protestante, por el contrario, cree sin saber.

En esta dicotomía reside el error histórico del cristianismo. No ha conformado un mundo a la imagen de Cristo, como lo hicieron, con otras referencias, el budismo y el islamismo (el Islam de los santones en ese desierto africano que tanto fascinaba a nuestro escritor). En lugar de un mundo, las iglesias han organizado unas sociedades. Por ello, los verdaderos cristianos debieron apartarse del mundo. Los santos se opusieron a las iglesias

y fueron derrotados por la institución. Quizá Gide piense la santidad como la maestría de los primeros tiempos cristianos, más que la escatológica facultad de hacer milagros, que le parecen un absurdo quiebre de la legalidad estatuida por Dios a su creación.

Desde luego, una parte decisiva de este drama corresponde al Mal. Gide, antes de la primera guerra mundial y la crisis religiosa e histórica que suscitó en él, pensaba el Mal como algo puramente negativo, la total ausencia del Bien, el error. Luego advirtió que el Mal era lo contrario, algo activo y real, personificado en el Maligno. Se trataba, entonces, de hacer el Mal, no meramente de dejarle hacer. Con ello se tornó un elemento necesario a la creación, la producción de la vida como evento moral, como elección.

Como todo incrédulo, Gide vivió preocupado por Dios. Su imagen paradigmática del Hombre, en la tradición fuerte del humanismo moderno, es el Hombre Dios. Como escritor, Gide advirtió que Dios es el depositario de la verdad, único objeto verdadero del deseo, ser ocupado totalmente por Él mismo, identidad perfecta y definitiva, paz perpetua, serenidad última y primordial. Digo como escritor porque todos estos atributos hacen a la Palabra y no a las meras palabras humanas con las que se hace la literatura. En esta disidencia entre ambas reside la posibilidad de escribir. Si el hombre pudiera identificarse con la Palabra, cesaría de decir.

A veces, su noción de Dios es panteísta (de nuevo Spinoza): la Naturaleza es la manera de existir de Dios, evidente, inmediata y muda, o sea perfectamente elocuente. Otras veces, Dios es una evidencia ontológica: si algo es, Él es. En todo caso, Dios pasa por Cristo, lo divino encarnado en un sujeto histórico, Dios hecho carne y tiempo. Y en ella reside la posibilidad de que exista el Hombre.

En cualquier caso, la existencia de Dios, suprema evidencia, no puede probarse ni razonarse. Es el pascaliano amor irracional y el hombre hecho a su imagen, un ser que está más allá de la naturaleza, o sea mas allá de Él mismo, como el propio Dios, en su infinito devenir, se pone siempre más allá de sí mismo. Con todo, como evidencia natural, Dios tiene una presencia sensible y su palabra se reconoce en todo cuanto es bello, como la belleza que excede cuanto de bello pueda tener la palabra humana. Hay motivos estéticos que hacen a la presencia divina. El creyente, como el artista –lo veremos en su lugar– es un niño (Cf *Numquid et tu?*, 1916-1919). Y, como la belleza es plenitud, clásica plenitud, Dios es el «Gran Tapa-Agujeros».

Dios es, en último análisis, el modelo del deseo. Su cebo es el placer, que se satisface pero que, una vez satisfecho, despierta su trasfondo, que es un insaciable desear. Anhelo de lo inevitable, suprema sabiduría que se alcan-

za en el umbral de la vejez, cuando la vida es sólo pasado y, sin embargo, sigue siendo deseable (cf *Journal*, 23 de octubre de 1927).

La religiosidad de Gide, como resulta evidente, nada tiene que ver con una ciencia de Dios, con la teología. Tampoco es una solución contemplativa al espectáculo de la Creación como agencia del Mal. Es esencialmente moral.

Dios es el remoto paradigma de la moral humana: una infinita expansión creadora de formas. Se trata de no aceptar restricciones anteriores a la acción, lo que Gide llama «seguir a la naturaleza»: un despliegue de todas las facultades concedidas al hombre y reconocidas por el hombre. Si se quiere, una pragmática de la actividad, un hacer que encuentra su norma en su propia labor. Gide la denomina inmoralismo y apela a sus lecturas favoritas: la juvenil de Schopenhauer, la constante de Goethe, la tardía de Leibniz. «El hombre sabio vive sin moral, conforme a su prudencia. Debemos tratar de llegar a la inmoralidad superior» (*Journal*, 13 de octubre de 1894). Aquí es, de nuevo, innecesario subrayar la presencia de Nietzsche.

Este proceso no es lineal, sino contradictorio. Diré más: conflictivo. En efecto, entre el temperamento que rehuye toda regla y el espíritu que impone un método, sólo cabe una conciliación: someterse a un método distinto en cada ocasión. De nuevo, la pragmática: en la práctica hallar la norma. «La verdadera instrucción es la que te desarraiga, te desorienta, te saca de quicio, de tu lugar habitual, te destierra» (*Journal*, 12 de julio de 1934). Advierto que he glosado un solo verbo francés, *dépayser*, de imposible traducción unívoca.

Si hubiera que sintetizar la moral gideana, diría que se trata de una ética de la disponibilidad. Más aún: de una antropología del hombre disponible. Una «apasionada indecisión», una aptitud equivalente, con un fondo de indiferencia, por los contrarios: ser sucesiva o contemporáneamente, el que manda y el que obedece y el que desobedece, ser todos, ser nadie. Repito: ser utópicamente yo.

Si el deseo es vagabundo, la personalidad es sedentaria, necesita de un lugar donde los demás la reconozcan, la identifiquen. Pero la continua expansión en busca de ese yo que se espera y no llega, tanto da que se dé en la objetividad de Flaubert como en la decisión imperial de Napoleón quien, por conquistar Rusia, pierde Francia. Hay un cultivo de la diferencia que contradice el indiferente punto de partida gracias a la curiosidad del deseo, y que acaba en cultura de lo diferente. La humanidad se perdería si desapareciera lo único, lo raro, lo distinto. La excepción a la regla y lo extraordinario, lo imprevisto por el orden. Una defensa del individuo (otra

utopía, hermana de la utopía del yo) pero sin individualismo, que es una teoría y, finalmente, un orden que somete. El individuo no necesita teorías.

En esta encrucijada se sitúa la psicología y no olvidemos que Gide elabora su moral mientras Freud trabaja su psicoanálisis. La psicología, en efecto, actúa como crítica de la moral, entendida como código recibido que intenta hacer pasar lo aceptado, lo dado, como natural. La constante referencia de Gide a los psicólogos del barroco (La Rochefoucault, La Bruyère, Saint- Evremond, el más alejado ejemplo de Montaigne), que son los primeros psicólogos modernos, se admite porque ellos operaban, en principio, como moralistas.

Y, como buen moralista, a nuestro escritor le preocupa la virtud. Virtuoso es quien recibe la condena de la institución, el escritor honrado por el *Index*. La institución es el reverso diabólico de Dios, el obstáculo que se interpone entre el hombre y el Dios encarnado. El obstáculo: San Pablo, Lutero y Calvino obstruyendo a Cristo. La virtud es el término medio de lo humano. Si alguien se enorgullece de poseerla, cae presa del Demonio. Y si carece de ella, ha de mostrar dones extraordinarios para compensarla. Tampoco es menuda tal contradicción y Gide la padeció y la exploró con una constancia digna de la santidad, como el Beckett de T.S. Eliot, tentado por la posibilidad de ser santo.

Gide pasó largas horas en el escritorio espejeante de Miss Shackleton y otras tantas sentado ante el piano. Al revés que la escritura, siempre en busca de un lector ignorado, o sea público, la música era para él algo estrictamente íntimo. No tocaba ante nadie, no aparecía en la plataforma de los conciertos. Era el momento en que se liberaba «higiénicamente» del lenguaje y encontraba ese inmediato y pleno dominio del sentido que proporciona el sonido. Quizá, como entiende su temible amigo Valéry, porque en la vacilación mediante entre ambos está el lugar de la poesía.

La musicalidad de la palabra es el punto de partida de la escritura y, a veces, el pensamiento poético mismo. En el *Journal* del 10 de abril de 1938 hay una curiosa anotación donde se describe pensando en mi mayor, con cuatro sostenidos, para luego modular a una tonalidad de bemoles, retornar a la primera tónica e imaginar el Paraíso como el reino del silencio. Desde luego, la inevitable y cuestionada maestría de Mallarmé vuelve por sus fueros. Y, volcando el párrafo al castellano, aparece el mi (el yo) como mayor y cuatro veces sostenido, aunque sea una herejía del traductor.

Los gustos musicales de Gide eran clásicos. La abstracción constructiva de Bach (preludios, fugas, invenciones) y, sobre todo, Chopin. Lo moderno, para él, no pasa de dos españoles: Albéniz y Granados. En cualquier caso, Chopin por encima de todos.

Chopin era el músico que le había prohibido la madre, pues lo consideraba enfermizo y moralmente peligroso. Volver a Chopin era volver a la moral como riesgo, a la madre, a la ausencia de la palabra, a la intimidad del sentido, a lo inefable, a la elocuencia suprema de lo inefable y al silencio. Dejo de lado cualquier consideración psicoanalítica. Prefiero pensar que el piano fue su borroso espejo de Narciso (así como la escritura fue su presuntamente diáfano espejo de Narciso), donde todo estaba dicho sin decir, entre el sonido pleno y el silencio, dos cosas que el lenguaje no puede ofrecer. Y algo más: la tierra utópica del yo, la fundamental armonía del ser, que se persigue en la historia y la literatura sin alcanzarse nunca, porque se dispersa entre los demás. El piano de Gide no tenía otro, era el uno y el otro, al fin solos, al fin juntos.

2

Con el anterior panorama se relaciona la poética de Gide. Su punto de partida (poético, no estético ni retórico, cabe aclarar) es el simbolismo y, con las reticencias y reservas del caso, puede afirmarse que siempre actuó en ella la impronta del maestro Mallarmé. Los otros jóvenes que rodearon la tertulia mallarmeana también surgieron de la ilusión fundadora simbolista: iniciar la nueva vida con la escritura de un yo virtual instalado en el absoluto. Palabra pura, sin nada en torno, desligada del fastidio y la acechanza de la historia. Antes que decir algo, había que aprender a callarse para «escuchar» el silencio, música absoluta, manantial de la Palabra y lugar de la Obra. El arte convertido en religión de la pureza, frente a la suciedad y corrupción de la vida. Una nueva casta sacerdotal e iniciática, compuesta por adeptos y aceptados del culto estético.

La actitud constante de Gide, su mejor logro como escritor, fue la redacción de sus diarios, un texto que, en principio, no está destinado al público. Ciertamente, Gide no fue un escritor inédito o de circulación exclusivamente privada, salvo en sus muy primeros libros y en algún otro que, como *Corydon*, por la temática abordada –una defensa de la homosexualidad– exigían reserva y anonimato. Pero, en cualquier caso, siempre escribió sin tener en cuenta a un público preexistente, imaginando un destinatario impreciso y abstracto. Con el tiempo, creó un público formado por quienes, sin conocerse entre sí, se aproximaron a su obra. Nunca pareció recibir demandas de sus lectores sino, al contrario, producir la demanda que, a su vez, crearía al lector gideano. Todo esto sigue siendo herencia de Mallarmé.

Gide proclama una estética de la sinceridad. Pero no lo hace candorosamente, sino con la prevención simbolista de que la sinceridad no es la verdad. Es imposible trasvasar inmediatamente la espontaneidad del sentimiento a la escritura, porque existe el lenguaje (y aún más: la literatura) que precede al sujeto sincero y lo constituye, y existe, nada menos, la inatrapable vida. La literatura será, para siempre, símbolo y no vida. Lo espontáneo se verá constantemente mediado por una palabra que no es ni puede ser espontánea, sino preconstituida por una cultura que tiene historia. Otra cosa es que cada escritor escoja su cultura y produzca su propio relato de la historia mas, en todo caso, fuera de cualquier origen, vacío o absoluto que no sean la intuición de la nada. Escribir es decir y tanto la nada de Nietzsche como la vida de Bergson –dos referencias inexcusables de la época– son indecibles.

No obstante, lo utópico alimenta al deseo y así, en Gide, existe la utopía de un ser humano natural, amoral y sincero, opuesto a la insinceridad del hombre moral y ficticio. El primero es el poeta, el segundo es el artista, y el lugar de la conciliación es la obra, tejido de las tensiones y conformación de la quietud que son el cañamazo de la escritura.

Por otra parte, hay en Gide un sostenido rechazo por las ideologías veritativas, especialmente por el catolicismo, que consideran haber hallado la Verdad y condenan al Error como pecado de ignorancia, vagabundo en los tenebrosos espacios exteriores. Siempre habrá una cárcel abierta –la del nazismo, la del estalinismo, cualquier Inquisición histórica o contemporánea– para quienes se equivoquen por falta de instrucción adecuada. La infatuación que da la certidumbre religiosa o política no produce buena literatura. Escribe bien, dice el maestro Montaigne, sólo quien teme equivocarse.

Tal vaivén conduce a Gide a la conclusión contraria al presupuesto utópico simbolista y a su crítica, es decir a la crítica de cualquier absolutismo de la palabra. «El amor de la verdad no es la necesidad de certidumbre y resulta muy imprudente confundirlos. Se puede amar la verdad tanto más cuanto no se crea poder alcanzar nunca un absoluto hacia el cual, no obstante, esta verdad fragmentaria nos encamina» (*Journal*, 21 de octubre de 1929). Fragmentos de una totalidad inalcanzable: la historia. Frente a la noción institucional y burguesa del bien como buena conciencia, como complacencia ante el propio buen hacer, aparecen el mal y el error como energías creativas y no como simples carencias. Aparece el Maligno, si se prefiere, el compañero goetheano del Fausto goetheano.

Más que escribir, a Gide le gustaba verse escribir, lo cual es una actitud radicalmente moral, porque el desdoblamiento de la conciencia –hacer y

saber que se hace– es el fundamento clásico de la ética. A su vez, lo que define una literatura es más lo oculto que lo exhibido, que tiene una importancia relativamente baja (cf. *Journal*, 7 de enero de 1924). Podría decirse lo mismo del lenguaje en general, pero aquí vale especialmente para la literatura por ser el momento singularmente denso del lenguaje, su máxima experiencia de intensidad (de espesor, de grosura, dicen los alemanes: *Dichtung*).

Lo que el escritor debe abandonar es toda complacencia. Mejor dicho: las sucesivas complacencias que va creando la adquisición de un oficio. Debe sospechar de cuanto escribe, intuyendo siempre lo que ese espejo opaco que es la letra escrita dice sin que él lo advierta. Gide, en efecto, es uno de los escritores que más ha disgustado, a contar por el disgusto que se producía a sí mismo en el paradójico ejercicio de esa posibilidad de placer que es la tarea de escribir. Por decirlo musicalmente: escuchando las disonancias imprevistas y las notas desafinadas. Su fórmula –no su receta, atención al matiz– es la admiración que le suscitan los escritores capaces de seriedad y ajenos a la gravedad: Molière, Cervantes, Rabelais, los mejores momentos de Bossuet. Escribir sin instalarse en la vida, como estando siempre a punto de partir. De nuevo: disponible.

Obviamente, estas propuestas son ajenas a cualquier teoría. Lo único bueno de las teorías es que permiten ir más allá de ellas. Lo que Barthes dirá gideanamente con otras palabras: una teoría es un discurso en permanente estado de prórroga.

Si de la poética se pasa a la estética también es posible encontrar en Gide fuertes huellas simbolistas. Ante todo, la búsqueda de una elocuencia oculta (cf. *Journal*, 22 de octubre de 1905). La pasión verdadera, cuando se hace evidente, anula este doble juego. Claudel es apasionado y siempre parece hostil a quien lo escucha. Blum es de una elocuencia tan enfática que se lo oye pared por medio. La clave consiste en no tomar la palabra como instrumento de la literatura. Sólo puede ser materia del arte algo que se ha vuelto inservible. Lo que no sirve evita la servidumbre y abre un espacio de búsqueda, de libertad. Artístico es aquello que suscita admiración, es decir lo que convierte la vista en mirada. Admirable es el adjetivo más gideano, el repetido con mayor convicción a lo largo de su obra.

El trabajo artístico parte de la libertad para renunciar a ella, cuando se identifica el deseo verdadero y se somete a él. Y este es también un acto moral, platónicamente precedido por la intuición de lo bello. La belleza es el señuelo de la bondad. De ahí que el arte no sea moral por sus presupuestos, que no deba someterse a un código moral, aunque sea moral por sus efectos, como toda acción humana. Disiente de la sabiduría, que siem-

pre es escéptica. El arte es crédulo y, como toda decisión activa, es maniqueo. No es la sabiduría en cuanto madurez la que hace al artista sino, por el contrario, un estado de niñez que envejece, enésima fórmula de la disponibilidad gideana. Si para ser poeta hay que creer en el propio genio, para ser artista hay que ponerlo en duda, se lee en el *Journal* del 30 de diciembre de 1909.

De nuevo: si el punto de partida es natural (identificación del deseo, poesía) el punto de llegada es cultural (conformación, arte). Este pasaje se logra cuando el artista consigue ausentarse de su obra y dejar actuar a la razón conformadora (el nunca decir yo que le aconsejaba Oscar Wilde). En ese vacío de la subjetividad el arte es liberación de la historia, que siempre tiene algo de fatal, de cosa producida por las circunstancias. Y es, de vuelta, productor de historia, creador de circunstancias. Tal divergencia entre los dos tiempos señala otra: puede haber progreso en la historia (por ejemplo: en la ciencia o en la industria) pero no en el arte, en tanto hay perfeccionamiento en el arte y no en la historia (cf *Lettres à Angèle V*, 1899).

Lo que quizá defina la estética de Gide sea el pasaje de toda esa expuesta poética de cuño simbolista como punto de partida a un punto de llegada que es la pragmática clasicista, común a todo su grupo, y que involucra una doble crítica, tanto al simbolismo como al realismo naturalista.

Clasicismo: lejana equidistancia entre el tumulto y la apatía. Un equilibrio fuera del tiempo, signo de buena salud personal y social, ya que el equilibrio físico en el tiempo es imposible. Lo fundamental: la composición, economía: lo que no sirve, daña. Prudencia cuando hay algo que decir; silencio cuando no hay nada que decir para evitar la cobardía. Búsqueda de la lucha, el obstáculo y la constricción que crean la norma. Horror a la anarquía estética.

El clasicismo gideano no es una retórica neoclásica, sino una meditación conceptual de sesgo clásico. Quizá por ello su predicamento llegó con relativa tardanza, en los años veinte, cuando cristalizan la nueva objetividad alemana y el llamado al orden francés. Lo mismo ocurrió con la poesía de Valéry y la narrativa de Proust. Al igual que toda mentalidad clásica, concibe al arte como la obra humana que vuelve en el tiempo, instalando su propia temporalidad. El arte verdadero, a diferencia del arte de moda, que resulta de una percepción engañosa, nunca pasa, nunca se torna pasado porque, en sentido estricto, tampoco es nunca presente. Ocupa una especie de ultralugar del tiempo, el lugar de la insistencia. O, si se prefiere, nunca termina de pasar, como el devenir mismo.

En la perspectiva de su grupo (lo de generación es equívoco y mecanicista, conviene desdeñarlo) este clasicismo sirve para una reformulación de

lo francés, opuesta a los planteamientos tradicionalistas y nacionalistas. Es un clasicismo cosmopolita con aspiración a lo universal, aunque entendiendo que su tendencia al dibujo, la precisión, el espíritu de medida y el equilibrio son notas de la mentalidad francesa, así como la música, la vaguedad, la desmesura, el espíritu de conquista y un romántico culto a la creatividad del desequilibrio orgánico y a la enfermedad, que empujan al triunfo y, a la vez a la autodestrucción, resultarían caracteres germánicos.

También es clásica su defensa de la imitación, tarea a la que los grandes artistas nunca renunciaron. Imitar supone seleccionar modelos o, por decirlo con palabras gideanas, escoger la fuente de la que se bebe. No hay una fuente única, como pretende el tradicionalismo, ni tampoco alguna señalada de antemano. Conclusión: «Sólo nos importa lo que nos influye» (ver *De l'influence en littérature* en *Prétextes*).

El clasicismo es también una sensibilidad. Ella explica la preferencia de Gide por las figuras canónicas (aclaremos: de su canon personal) y la constante relectura de sus obras, como para comprobar la validez de su constancia. Gide fue refractario a la revuelta estética de su tiempo, a la experimentación y las vanguardias. Ciertamente, se aproximó a Stravinski con quien colaboró en *Perséphone*, pero ya en el reflujo neoclásico del músico ruso. Los clásicos son siempre modernos, en tanto la vanguardia es ultramoderna. El futuro del clásico es ilegible, la vanguardia ya lo ha conquistado.

3

Entre la repugnancia mallarmeana por la historia y el progresismo naturalista cabe situar las reflexiones de Gide sobre el tiempo histórico. La historia del hombre es la historia de las verdades o ideas que ha ido liberando o sea de las relaciones que ha establecido dentro de un infinito virtual de posibilidades. Su noción de la idea lo acerca, sin que él lo sepa, a Hegel, Marx y la tradición del *Verum factum est*. La consecuencia es una noción restringida del progreso histórico. El hombre progresa, pero no porque se encamine hacia una finalidad ajena o exterior a él. El progreso está en el hombre mismo y consiste, simplemente, en dar un paso en un espacio que previamente se ha decidido que está adelante. Progresar, entonces, es establecer vínculos inéditos. Más que progreso, proceso.

A veces, los hombres proyectan renacer, olvidar lo que otros hombres han dicho y hecho, quedarse sin historia. Se sienten libres del pecado heredita-

rio y alegres de reconocer su propia eternidad, actuando a ciegas en el tiempo. Se producen, entonces, las revoluciones. Es Gide hablando por Nietzsche en *Les nourritures terrestres.* Tal nietzscheísmo, muy de la época, sirve a Gide para contradecir a Taine y, de paso, a todos los determinismos, fijando también el rol del genio en la historia. Ciertas personalidades geniales, a fuerza de oponerse a su época, instalan el imperio de lo inactual, lo intempestivo. De tal forma, lo que cuenta de una época es lo que han hecho quienes actúan a contracorriente de ella. Crudamente expuesta, esta posición es insostenible, porque oponerse a una corriente histórica también significa determinarse frente a ella, de modo que el genio resulta, a la postre, igualmente histórico. Con esto volvemos a la historia como proceso, como juego de contradicciones.

Quizá Gide se enfrente a una concepción ética de lo histórico, en el sentido de que concibe al hombre como ser moral antes que como ser social, más el hombre que los hombres, más el individuo que el género humano. El trasfondo es la creación de Dios, que hizo a cada hombre a su imagen y semejanza, y no a la especie como tal. La humanidad se va construyendo a medida que las ideas se encarnan, como Dios en Cristo, y dejan de ser celestiales para convertirse en terrenales. Por los mismos años, Ortega fija la distinción entre ideas y creencias: las ideas se piensan y en las creencias se vive. De algún modo, las primeras carecen de historia y ésta se teje por la actualidad de las segundas. También orteguiana parece su concepción de una minoría egregia de individuos que quieren distinguirse frente a la masa, compuesta por gente que quiere parecerse. Las mayorías, sobre todo en materia estética, no hacen la historia, si por tal se entiende el relato de los fastos, las *rei gestae*, lo memorable.

A Gide, como a tantos intelectuales de su tiempo, la realidad política le resultaba, en principio, fastidiosa, pues los apartaba de su tarea específica, que es ocuparse de lo insistente y no de la pasajera y efímera actualidad. La lección de Mallarmé seguía siendo válida. No obstante, no fue Gide indiferente a los eventos colectivos, aunque con altibajos epocales. Sus diarios apenas recogen nada de ellos hasta la primera guerra mundial. En 1905 hace un breve apunte sobre la frustrada revolución rusa. En general, las conversaciones políticas lo aburren.

Con la guerra, su preocupación por el yo como universo desaparece y todo se vuelve mundo, quiero decir el mundo de los otros, sobremanera de los desconocidos que mueren, son heridos o refugiados. Se siente solidario con ellos, actúa en hogares de protección a los sin casa, critica la propaganda patriotera y la falsa información oficial. La guerra afecta a su identidad, habla de él en tercera persona y se denomina a sí mismo X. La letra

es una tachadura del sujeto individual y un signo de anonimato. Su vocabulario se torna bélico: fatiga, abandono, espíritu de derrota, traición, pasaje al enemigo, dominio del Demonio sobre la humanidad, la supuesta humanidad. En 1925, su viaje al Congo lo obliga a la denuncia del colonialismo e inaugura su «década comprometida».

Gide creyó siempre en la unidad de la civilización, la occidental fundada por los griegos, aunque compatible con la diversidad de las culturas. No siempre evitó confundir a Occidente con Francia, pero asumió los pecados de esa civilización pagana que exaltaba lo efímero y agradable, sin ahorrarse las atrocidades de la guerra. La crisis de su mundo histórico restauró en él la noción de pecado original, tras el inmoralismo y la proclama de la alegría de vivir en el placer de su juventud.

Francia, decadente y descompuesta, hubo de aceptar la guerra como mal menor y desafío a su propia capacidad regeneradora. Quizá fuera el episodio de la salvación, el cruel remedio eficaz para la declinación moral francesa. En lo personal, la crisis religiosa es un reflejo de la crisis social. Esto lo llevó a apoyar sin fervor la causa de su país en la guerra y le atrajo la permanente diatriba de la extrema derecha nacionalista: Béraud, Massis, Souday (y el inesperado apoyo de Léon Daudet). Desde siempre había sido contrario al nacionalismo y, frente a Barrès, defendió el desarraigo como escuela de la virtud y lo instructivo del vagabundaje por los espacios exteriores. Su idea de Francia como país mestizo y universal se opuso desde sus años mozos al particularismo provincial de los nacionalistas franceses.

Paulatinamente creció su admiración por la URSS, por su enorme esfuerzo de transformación y el atractivo de ese Estado sin religión y esa sociedad sin familia. Rechazó entonces la noción corriente de libertad. Si en lo íntimo se proclamaba libre, en lo social sostuvo la primacía de la constricción, es decir del deber. Explicaba por igual al comunismo ruso y al fascismo italiano, sólo que el primero apuntaba al porvenir y el segundo, al pasado. Admitió que toda la vida había sido comunista, a partir de su comunismo sin iglesia.

Con todo, esta aproximación al Partido Comunista, al que nunca quiso afiliarse, lo mismo que a las organizaciones colaterales, nada tiene de marxista. Leyó a Marx y Engels, no sabemos cuánto ni cómo (Valéry lo veía andar en bicicleta con un tomo de *El capital* en el bolsillo) pero los halló sofocantes, irrespirables (ver *Journal, Feuillets, Eté 1937*). Como toda teoría, ésta le pareció artificiosa, falaz e inhumana. Su prestigio provenía de que era ilegible y necesitaba de traductores, de intermediarios, como la misa en latín. Concluyó diciendo «por favor, si soy marxista, dejadme serlo sin saber que lo soy» (*Journal*, 1 de agosto de 1934).

Su compromiso con el comunismo tuvo un carácter más religioso que político. Proyectó escribir un libro que nunca redactó, *El cristianismo contra Cristo*, donde desarrollaría un cuestionamiento cristiano de las instituciones del cristianismo, a la vez que un cuestionamiento del cristianismo desde la perspectiva de la Grecia clásica. De algún modo, la tarea que empezó con *Corydon*. Su cristianismo fue siempre dramático por protestante, cercano al pensamiento de otros protestantes como Kierkegaard y Nietzsche, un debate sobre la predestinación y la Gracia, la incomprensible salvación y la libertad moral. Vio en el comunismo la instalación de una suerte de Ciudad de Dios en la Tierra, algo incompatible con su noción de la historia.

En su viaje a la URSS observó todo lo contrario: una sociedad cerrada al extranjero, gente con hambre, malas viviendas, salarios desiguales, restablecimiento de la propiedad y la familia, uniformidad de opiniones, patriotismo nacionalista, procesos secretos y fingidos contra los disidentes. El heterodoxo, fascinado y repugnado por la ortodoxia que le era necesaria, chocaba de nuevo contra la iglesia instituida. Percibió que era difícil entrar en el Partido e imposible salir de él, como no fuera por la exclusión del disidente, es decir Siberia.

Tras la ruptura con el comunismo, se replanteó un tema siempre pendiente en su vida religiosa: su conversión al catolicismo. Su amigo François Mauriac se ocupó de ello, en sustitución de otros católicos como Claudel y Maritain, que le resultaron intratables. Pero Mauriac no era la persona más indicada. También él era un cristiano heterodoxo, un católico jansenista. Gide y Mauriac, herederos de Pascal, veían igualmente a Dios como incomprensible dispensador de la justicia divina y sólo comprensible a partir del corazón como amor humano, es decir siempre en la intimidad del vínculo entre Creador y criatura, fuera de toda institución.

Las crisis históricas siempre coincidieron con graves situaciones personales y viceversa. La ruptura con el PC, la muerte de su mujer y la guerra en España y luego en Europa (1936-1939), repitiéndose la situación de 1914-1918. En ambos casos, redactó dolorosos e intensos textos confesionales de títulos latinos, evangélicos: *Numquid et tu?* y *Et nunc manet in te.*

Los diarios recogen su atención sostenida por los hechos políticos y militares de la segunda guerra mundial, cuando adoptó una posición antinazi y de honda crítica al colaboracionismo francés. No volvió a trabajar en algo político concreto y su pensamiento se orientó contra el autoritarismo (autoritario es quien busca la unanimidad fuera de sí porque no la halla dentro de sí y esta diversidad íntima le resulta insoportable) y a favor del liberalismo: «Entramos en una época en la que el liberalismo va a ser

la más sospechosa e impracticable de las virtudes» (*Journal*, 20 de septiembre de 1940).

La larga vida biológica y literaria de Gide aparece signada por la moraleja de la literatura como decisión moral y realidad histórica: en arte importa la expresión, que es permanente, y no las ideas, que son pasajeras. Es como una comida interminable, a la cual cada generación aporta un apetito diferente. Leer es tomar conocimiento de lo que un autor dice pero también ausentarse y viajar en su compañía. La lenta lectura de Gide acredita la firmeza de la propuesta, aun en nuestros días.*

Bibliografía

ANDRÉ GIDE: *Journal 1889-1939*, Gallimard, Paris, 1955.
- *Journal 1939-1942*, Gallimard, Paris, 1946.
- *Prétextes et Nouveaux prétextes*, Mercure de France, Paris, 1990.
- *Si le grain ne meurt*, Gallimard, Paris, 1955.

GEORGE D. PAINTER: *Gide*, Mercure de France, Paris, 1968, trad. Jean-René Major.

PIERRE LEPAPE: *André Gide le messager*, Seuil, Paris, 1997.

CLAUDE MAURIAC: *Conversations avec André Gide*, Albin Michel, Paris, 1990.

DANIEL MOUTOTE: *André Gide: l'engagement*, Sedes, Paris, 1991.

* *Dedico estas páginas a la memoria de José Bianco, con quien conversábamos sobre André Gide, allá lejos y hace tiempo.*

PROA



JARDIN — NORAH BORGES

REVISTA DE RENOVACION LITERARIA

Ser un hito durante varios años: ARCO

Javier Arnaldo

A la celebración de ARCO, la feria de arte contemporáneo más importante que existe en España y una de las que destacan en el panorama internacional, acompaña siempre un despliegue de eventos que hacen de ella mucho más que un certamen comercial. En la convocatoria de este último febrero han abundado mucho las declaraciones de implicados, afectados e interesados, incluso más que otras veces, puesto que se cumplían veinte años de ininterrumpida vida de esta feria. La pregunta a la que siempre se quiere dar respuesta –y mucho más ahora– es qué función cumple la feria. Después de veinte años la cuestión podría haberse aclarado; pero no, hablar de ella forma parte de las necesidades, pues su auténtico sentido es servir de hito, y cada vez de mayores dimensiones. Con la avenida de respuestas se teje la tela con la que envolvemos el paquete de ARCO. El regalo se prepara con las aportaciones de todos y el lazo del aniversario se riza con nuestra colaboración. Los que más disfrutan de ARCO son, desde luego, los obsequiados coleccionistas, que encuentran ocasión de ver un sinnúmero de galerías reunidas en un único espacio, pero hay más placeres y pareceres.

Los que más saben aseguran que las ferias de arte sirven para reordenar la oferta, fijar los precios y pulsar a gran escala el comportamiento de la demanda. Y seguramente es eso lo que mueve a cualquier galerista a abrir un *stand* en un enorme zoco en el que es imposible ver las obras mejor que en la propia galería y donde el agotamiento afecta tanto al estado de los que venden como de los que deambulan. El mercado del arte contemporáneo vive sus ciclos y sus desgastes y se esfuerza en pasar una revisión periódicamente en las ferias. El aspecto de éstas siempre es distinto: cambia la colocación de los naipes y varían las atenciones de la oferta. Los propios museos de arte contemporáneo imitan esta necesidad de renovación para crear demanda. Recientemente un centro tan importante como el MOMA de Nueva York –por hablar de un ejemplo muy célebre, entre otros que lo han hecho– ha revisado de forma radical toda su colección a través de series de exposiciones cuyo objeto era remover los fondos para, como ha dicho el director Glenn D. Lowry, «provocar nuevas respuestas y nuevas

ideas acerca del arte moderno». En la feria de arte la provocación de respuestas es una necesidad comercial, pero entendemos que se parece bastante a los requerimientos intelectuales que llevan a los museos a revolucionar sus estrategias de exhibición.

Frente a quienes piensan que la capacidad de ordenación del arte en el mercado es el ingrediente de la feria que aporta verdaderamente estímulos a la renovación, está el parecer de muchos de los artistas que exponen. Leemos unas declaraciones de Susy Gómez, artista, para quien ARCO «es un símbolo del poder y de la fragilidad del arte. El arte es comercial, aquí se ve, es un peso que el burro lleva a la espalda, pero que le permite rebuznar; por favor. Aquí se mueve el dinero, se decide quién es *chic* y quién ha pasado de moda. No es una coincidencia que, al mismo tiempo, la [feria de moda] Pasarela Cibeles se llene de la ropa que va a reemplazar todo lo que las mujeres almacenaban en sus roperos. El arte es para la eternidad, pero hoy es más contemporáneo, más frágil y [está] más dispuesto a desaparecer del mundo que un bolso de Prada. Sin embargo, ARCO sigue volviendo cada año, para quitar la nieve del pasado y enseñar lo que nos hace falta para acercarnos más a las montañas de los países eternos». Susy Gómez, como tantos otros artistas, ven con antipatía las condiciones del mercado que tienen su expresión máxima en la feria, pero la aceptan como un «mal menor», pues la naturaleza del arte es capaz de trascenderlas: en manos del mercado el frágil arte se escapa sigilosamente entre esos dedos ávidos. Cuando sobre esas manos, con todo, se coloca una buena venta, las leyes del comercio dejan de estar presentes, porque el acto pasa ya a la categoría de evento cultural.

El pulso entre arte y mercado es sólo una parte de la feria. Para Matthew Higgs, quien junto a Charles Esche y Kim Sweet fue encargado de comisariar la participación de las galerías británicas en el último ARCO, lo importante de la feria es su capacidad de determinación cultural sobre nuestro futuro. Gran Bretaña ha sido el país invitado este año. Se ha presentado una selección de 21 galerías, así como un amplio espectro de centros de arte, colecciones, revistas y editores de aquel país. Y como quiera que desde el Reino Unido nos llegaron los últimos reclamos artísticos de lo contemporáneo, el YBA (*Young British Art*), armado desde una pionera y marginal exposición de 1988, *Freeze,* y hasta la muy conocida muestra *Sensation,* celebrada en 1998 en la Royal Academy of Arts, la nutrida presencia de galeristas británicos ha sido factor clave para poder definir la feria como acontecimiento de vanguardia. Se ha hablado de ese movimiento como la *generación* de Damien Hirst, un artista de tan provocativo tirón, que ha arrastrado supuestamente consigo toda una forma de interpretar el arte desde la creación, la crítica y los museos. Pues bien, Matthew

Higgs, hombre muy vinculado a esa generación, justificaba la selección de galerías británicas en ARCO como anuncio del desarrollo futuro que espera a la vida artística: «Hemos intentado presentar actividades en las que creemos, y escoger espacios que tendrán mucho que decir en lo que ocurra próximamente en el arte británico. Queríamos distanciarnos de las galerías más conocidas y establecidas. [...] Lo interesante del arte británico hoy es que está en un momento de indeterminación; nadie sabe muy bien qué está sucediendo, y quisimos recoger esa pluralidad de voces». Desde este punto de vista la feria aporta su capacidad de determinación para lo indefinido, anticipa lo que todavía desconocemos, hace de catalizador de los impulsos activos y se presenta, en suma, como certamen privilegiado de la vanguardia: en la feria se cuece el porvenir de la cultura artística. En favor de este parecer se trabaja en varias secciones de ARCO, como la llamada *Cutting Edge,* que presenta cinco exposiciones de arte emergente en distintas partes del globo, desde el Este asiático al Caribe.

En realidad ARCO es un conglomerado de muchas cosas, hasta de asuntos ajenos a ella, y hay quien valora ante todo lo que se ofrece en lo que la revista *Guadalimar* llamaba en su número de febrero «la ronda exterior» de la feria, esto es, el panorama de las exposiciones que coinciden por las mismas fechas en Madrid. Ni *Open spaces,* ni *Project rooms,* ni ninguna otra de las actividades de ARCO, sino lo que pasa durante el certamen a 15 kilómetros del recinto ferial, en los museos, centros de arte y fundaciones. El escultor Jaume Plensa, sin dejar de admirar el papel que ARCO cumple como potenciador de la cultura artística, decía que la feria era para él fundamentalmente «la gran excusa para volver a Madrid». Y ciertamente la ciudad arropa los acontecimientos con sus propios atractivos. De entre lo que ha formado parte de esa «ronda exterior» hay que destacar sobre todo aquello cuyos contenidos han coincidido más directamente con los intereses de ARCO. Tal es el caso de la exposición de Gillian Wearing en la Fundación La Caixa. Wearing es precisamente uno de los artistas británicos que saltó a la fama con la exposición *Sensation.* Sus fotografías y vídeos se ocupan de las zonas oscuras de lo cotidiano, como en la serie en la que retrata a ciudadanos de a pie, a personas cualesquiera, pero sosteniendo un cartel en el que puede leerse: «I'm desperate». El hueco de la frustración que tratan de diseccionar los trabajos de Wearing aparece como interesante contrapunto de la fiesta artística o, al menos, así se nos presenta en este contexto urbano. Pero el contrapunto más impresionante en la «ronda exterior» de ARCO es el grupo de exposiciones de arte latinoamericano que ha ofrecido el Centro Reina Sofía. *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en Latinoamérica* es el título genérico de esta reunión de ini-

ciativas que llenan tres plantas del edificio del museo y los palacios de Velázquez y de Cristal en el Retiro madrileño. La herencia hiperbólica del año latinoamericano de ARCO es este despliegue expositivo que permite recorrer la historia del arte moderno en el continente a través de las muestras tituladas *F(r)icciones y Heterotopías.* Nos ofrece un panorama de la fotografía desde Manuel Álvarez Bravo hasta Miguel Rio Branco y una visión amplísima del arte actual sudamericano, en una lectura que lo coloca como la manifestación que vertebra en el mundo de hoy la creación artística periférica, que es la más fecunda que se conoce.

No se trata de que las cinco jornadas de ARCO armen tanto revuelo, pero el caso es que en el retrato de la feria hallamos un cuerpo con muchas facetas y sobrado de magnetismo: nada que se le emparente dejará de asimilarse por unos días a un subordinado de la órbita llamada «ronda exterior».



BIBLIOTECA

PROA



REVISTA DE RENOVACION LITERARIA

Este libro es un silencio

Nadie y nada, una existencia vacía y sin sustancia, llenan las ochenta páginas de *La hora de la estrella* de Clarice Lispector[1], obra escrita pocos meses antes de su muerte, en 1977, y ahora reeditada por Siruela, en la que la autora brasileña de origen ucraniano condensa el abanico temático y expresivo de su extraña escritura. En contraste, en *Un soplo de vida,* obra póstuma editada en 1991 siguiendo sus instrucciones y también traducida en España por la editorial Siruela (1999), Clarice Lispector metamorfoseada en Ángela se utiliza a sí misma como personaje para poder perdurar después de su muerte: «Escribo como si fuera a salvar la vida de alguien. Probablemente mi propia vida». Macabea –nadie, nada– y Ángela –Clarice Lispector convertida en la creación de Clarice Lispector– son una densa metáfora sobre la trascendencia de la vida, sobre el significado de estar en el mundo.

[*] *Clarice Lispector:* La hora de la estrella. *Traducción de Ana Poljak, Madrid, Siruela, 2000.* «Libros del tiempo».

Si desde las primeras décadas del siglo XX toda la literatura brasileña en sí misma significa una ruptura que, desde su vanguardia antropófaga, se aleja radicalmente de la tentación al mimetismo que representa la modernidad europea, a partir de la segunda mitad del siglo, Clarice Lispector supondrá un nuevo cambio de orientación al aplicar una lente de aumento sobre una realidad ya distante del original tropicalismo y realismo social y regional que caracterizó la renovación de las letras brasileñas contemporáneas. Su obra es un largo monólogo interior sobre lo íntimo y aparentemente insignificante. Relatos breves, casi sin argumento, que la escritora brasileña usa a modo de escenarios cinematográficos y los carga de las sensaciones –y no tanto de los sucesos– de la vida cotidiana. Muestra imágenes de vidas femeninas y urbanas y dota de protagonismo a lo intrascendente para convertirlo, así, en esencial y valioso. Clarice Lispector demuestra que también la nada, todo aquello que causa indiferencia o en lo que nadie se fija, es dramático precisamente porque no consigue despertar el interés y el espectador pasa su mirada sobre esa realidad sin reflexionar sobre ella.

La hora de la estrella es una meditación sobre la soledad desde la inconsciencia de su existencia. La mente simplísima y vacía de

Macabea no se ha preguntado nunca sobre sí misma; no sabe nada, no quiere nada, no imagina nada y por ese motivo no es consciente de su infelicidad: «sólo de una manera vaga se daba cuenta de una especie de ausencia que tenía de sí misma». El relato de Clarice Lispector es la historia insignificante de nadie, la suma de instantes de un ser que es puro silencio –otro de los grandes temas de la autora brasileña– porque hablar, hablarse a sí mismo, es terrorífico. Macabea intuyó una vez que estaba en el mundo y se abrió ante ella un abismo vertiginoso que la trastornó: «Sólo una vez se hizo una pregunta trágica: «¿quién soy yo?» Se asustó tanto que dejó de pensar por completo». Macabea es silencio vivo, es extraña y perturbadora, y su elementalidad es lo que la sostiene en el mundo porque desconoce la crueldad de su vida. Quizás por eso parece *una loca mansa,* porque existe sin saberlo y «existir es cosa de locos, un caso de demencia. [...]. Existir no es lógico».

Está sola; ella es la soledad. Una soledad hecha de vacío mental como vacía está su vida porque no hay nada ni dentro de ella ni a su alrededor. Macabea es un vacío existencial y esa realidad vital es casi insultante y al mismo tiempo obliga a una descorazonadora compasión. Sin embargo, Clarice Lispector aprieta el corazón del lector pero sin sentimentalismo. Obliga a una toma de conciencia meditativa, aunque no resignada, de la realidad de los que no son nadie, de los anónimos que no se piensan como tampoco piensa en ellos el lector en su vida diaria salvo en momentos puntuales en los que la evidencia de la realidad se presentiza o no se puede eludir. En su ejercicio de reflexión sobre la vida hecha de instantes, Clarice Lispector es poéticamente fría y exacta, y por ese motivo la lectura es más desasosegante. Macabea es un ser incomunicado consigo mismo y con el mundo pero, inconsciente de su desorientación y gracias a su simplicidad, no se sabe excluida. El drama existencial de Macabea lo vive el lector pero no este personaje que sólo existe gracias a la mirada del narrador. Es él el que dibuja el espacio que ocupa y ocupará Macabea: «¿quién organizó la tierra de los hombres? Sin duda un día iba a merecer el cielo de los oblicuos, donde sólo entra quien es torcido».

Alguien, un escritor que se identifica como Rodrigo S. M., observa y ama desde lejos a Macabea y se siente obligado a recoger con palabras todo lo que la mujer ignora de sí misma. El narrador inventa a Macabea porque sin su atención ella no existiría, pero al mismo tiempo al hablar de la mujer se

inventa a sí mismo y da sentido a su propia existencia: «tengo en mis manos un destino y sin embargo no me siento con el poder de inventar libremente». Escribe para dar contenido a la vida de Macabea; no obstante, con ella muere su obra porque ya no le queda nada más que decir. Macabea es su razón de ser como escritor y sin ella su voz se apaga porque el narrador se alimenta de los instantes de su personaje, de su insignificancia, de la brevedad inmaterial y sin peso de su presente. El relato de la vida instantánea de la mujer se convierte así en metáfora de la tensa relación umbilical que existe entre el autor y su obra. También el narrador es un excluido del mundo, también es un ser anónimo pero, él sí, lleno de dudas e incertidumbres sobre su labor. Las preguntas que Macabea no se hace sobre su vida se las hace la voz narrativa sobre el acto de la escritura. Así, *La hora de la estrella* –la obra entera de Clarice Lispector– es una reflexión sobre la creación literaria y la necesidad del lenguaje: «si no existiese la novedad continua que es escribir, me moriría simbólicamente todos los días». La prosa de Clarice Lispector, hecha de frases cortas, de versos, esa voz pensada, metódica y densa, viste el proceso intelectual del acto de la escritura de *intuición* para poder, así, hablar de lo inasible y de lo instantáneo. La palabra es algo palpable y matérico que sirve para convertir en realidad los instantes, para hacer que exista esa vida de nadie hecha de nada que es Macabea.

Una literatura construida por la sensación del instante implica que la palabra literaria de Clarice Lispector sea fragmentaria, corta e impregnada de una buscada y útil técnica poética enriquecedora del mundo de imágenes que se crea en la mente del lector. Los límites de lo insignificante crecen con las palabras; sin embargo, al ser la página –la literatura– el campo de debate sobre el esfuerzo que supone la escritura («lo que escribo es una niebla húmeda», dirá el narrador de *La hora de la estrella*) es ahí donde la voz más se identifica con el silencio: «estoy absolutamente cansado de la literatura; sólo la mudez me hace compañía [...], la búsqueda de la palabra en la oscuridad». Con la expresión de ese silencio la escritora brasileña consigue la intensidad narrativa que caracteriza sus obras. Quizás el símbolo más dramático de ese silencio latente en la obra de Clarice Lispector sea el fracaso en el amor de Macabea. La única distorsión en la *vida no-vida* de esta mujer es la aparición de Olímpico, alguien que une su soledad a la de Macabea simplemente porque son de la misma región brasileña. Como la relación que Macabea

tiene con el mundo, también el vínculo con Olímpico está fundamentado en el silencio y la incomunicación. La gran diferencia entre ambos es que el hombre, desde su brutalidad e insensibilidad, sí se pregunta sobre sí mismo y tiene ambiciones. Para el lector, Olímpico es lo más duro de la vida de Macabea, aquello que cierra el círculo de su drama inconsciente, pero Clarice Lispector sabe embellecer la ferocidad de esa relación: la poesía está en lo que no se saben decir Olímpico y Macabea, en la ternura a la que incita la desunión de sus diálogos, el analfabetismo sentimental de ambos, el vacío mental y al mismo tiempo primario de su incultura emocional. Hasta la atroz sentencia que Olímpico suelta para librarse de Macabea es un verso instantáneo y fugaz: «eres un pelo en la sopa. No te dan ganas de comer. Y ella reía porque no se acordaba de llorar».

La hora de la estrella es un relato sobre la infecundidad existencial, sobre lo que nace muerto, sobre el silencio y la nada y, al mismo tiempo, es una reflexión sobre la imposibilidad del acto de la escritura y sobre la necesidad de decir. «Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta». Este libro salva una «vida à la deriva».

Isabel Soler

Regreso a casa*

Un libro de Kundera es siempre un pequeño milagro: no sólo nos ofrece respuestas para preguntas que mil veces nos hemos hecho sin atinar a encontrarnos claramente con una solución satisfactoria, sino que también –y esto parece más milagroso aún– descubre para nosotros la clase de preguntas que, sin haberlas formulado jamás conscientemente, comprendemos de pronto que yacían de alguna forma en lo más profundo de nuestro ser o, si se quiere, de nuestra vida irreflexiva. En este sentido, cabría hablar de una especie de *microscopio* de uso exclusivo de este autor, bajo cuya poderosa lente se agitan, como bacterias, los motivos últimos que mueven la acción humana y las sinuosas tramas, colectivas e individuales, sobre las que discurre la existencia. Que nos mueven, sí, y nos constituyen a fondo, pero de los que sabemos muy poco, si es que algo sabemos, porque los interroga-

* *Milan Kundera,* La ignorancia, *traducción de Beatriz de Moura, Tusquets, Barcelona, 2000, 208 pp.*

mos apenas (nos interrogamos), si es que, del mismo modo, llegamos a hacerlo alguna vez. Y por si alguien objetara que la función *microscópica* es propia de toda buena literatura, habría que precisar aquí que, a diferencia de otros novelistas, que nos comunican disuelto en la narración lo que antes han visto a través de sus respectivos instrumentos de observación, Kundera tiene la peculiar virtud de ponernos *directamente* ante el suyo, por lo que las historias que nos cuenta acaban siempre por adquirir esa atmósfera casi de laboratorio donde asistimos, sobrecogidos, a los sutiles –y a un tiempo diáfanos, porque el microscopio es de una gran luminosidad– movimientos de los animalillos atómicos y subatómicos que nos componen, esos que dan forma a la vida subjetiva e histórica.

Valga esta introducción para entrar en la materia del último libro de Kundera, que no es otra que la del exilio y la vuelta a casa –al menos el intento de volver para quedarse–, y todo lo que estos dos movimientos de dirección contraria implican para uno mismo y para los demás: la nostalgia *(el no saber de* o, sencillamente, el no saber, *la ignorancia)*; la ilusión forjada en la distancia, el desencanto posterior; la necesidad de comprender todo lo ocurrido mientras duró la ausencia, los cambios que justamente permitieron o invitaron al regreso; lo que cambió en nosotros y en los otros, lo cual nos hará sentir de nuevo, probablemente, exiliados en nuestro propio país; las exigencias que se nos plantean para hacernos sentir, y que nos sientan, otra vez, *propios;* los paraísos e infiernos de la memoria (lo poco que se recuerda, lo mucho que se olvida), la disimilitud de los recuerdos (tú no me has olvidado, yo lo he olvidado casi todo de ti); o, por fin, los reencuentros marcados por el azar, no por la necesidad (tema obsesivo en el autor, que en *La inmortalidad,* quizá su mejor novela, se traduce en un reencuentro accidental y completamente intrascendente entre dos personajes en una calle de París, y aquí en algo aparentemente más sustancial aunque al fin parecido, en el aeropuerto de la misma ciudad, subrayado por el trágico no –encuentro entre quienes *necesariamente* tenían que encontrarse: Josef, el checo que vuelve a Bohemia desde Dinamarca después de veinte años de exilio, y Milada, su gran amor de juventud).

Como ocurre con casi toda la obra de Kundera (músico, además de escritor, e hijo de músico), esta novela presenta también una estructura musical: breve exposición del tema central *(Del exilio,* se podría llamar); pequeños motivos derivados y complementarios, siempre con destellos de aquél; variaciones del tema a cargo de

uno o varios instrumentos; por fin gran desarrollo orquestal, y *finale,* nunca *molto vivace,* siempre *adagio,* sombrío.

Veamos algunos ejemplos de subtemas, de *motivos,* de preguntas. ¿Qué fue de aquel pintor checo que hacia 1955, «época en que la doctrina del arte socialista exigía con severidad el realismo», se vio obligado a encontrar «el milagroso punto en el que los imperativos de los ideólogos se amoldaran a sus deseos de artista»? En el cuadro que el pintor le había regalado entonces a Josef con una dedicatoria, «las barracas que evocaban la vida de los obreros eran el tributo a los ideólogos; los colores, violentamente irreales, el regalo que se hacía a sí mismo». Y «si en 1905 lo hubieran expuesto junto a otros cuadros fauvistas, todo el mundo se habría sorprendido de su rareza, intrigado por el aire enigmático de un visitante llegado de un lugar tan lejano». Sin embargo, después de 1989 (caída del Muro de Berlín), los cuadros de este mismo pintor ya «no se distinguían de los millones de cuadros que entonces se pintaban en el planeta; el pintor podía jactarse de una doble victoria: era totalmente libre y totalmente igual a todo el mundo».

¿Y qué habrá sido de aquel amigo comunista que sacó a Josef de la cárcel y logró que abandonara a salvo el país? «¿Cómo se acomoda su formación marxista a la restauración del capitalismo aplaudido en todo el planeta? ¿Se habrá rebelado? ¿O habrá abandonado sus convicciones? Y si las ha abandonado, ¿será un drama para él? Y ¿cómo se comportarán los demás con él?» Misterio (motivo melódico recurrente y siempre inconcluso) que se despeja hacia el final de la novela, cuando Joseph decide por fin hacerle una visita en su casa, y cuya resolución no puede ser más simple ni más desesperanzada. En efecto, lo que esta visita hace es confirmar al protagonista «una antiquísima idea suya, que entonces había tomado por blasfema: la adhesión al comunismo no tiene nada que ver con Marx y sus teorías; la época no hizo más que brindar a la gente la ocasión de poder satisfacer sus más diversas necesidades psicológicas: la necesidad de mostrarse no conformista; o la necesidad de obedecer; o la necesidad de castigar a los malos; o la necesidad de mostrarse útil; o la necesidad de avanzar con los jóvenes hacia el porvenir; o la necesidad de formar una gran familia».

Y finalmente –y para volver al tema central, el del regreso a la patria que, de manera real o potencial, forma parte siempre de la música del exilio–, una afirmación kunderiana que tiene la virtud de resumir una cuestión en principio espacial (cambiar una parte del

mundo por otra) en una fórmula temporal, a saber: «Si un emigrado, después de vivir veinte años en el extranjero, volviera a su país natal con cien años más ante él, ya no sentiría la emoción del Gran Regreso, probablemente para él ya no sería en absoluto un regreso, tan sólo una más de las muchas vueltas que da la vida en el largo transcurrir de la existencia». ¿Por qué? «Porque la noción misma de patria, en el sentido noble y sentimental de la palabra, va vinculada a la relativa brevedad de nuestra vida, que nos brinda demasiado poco tiempo para que sintamos apego por otro país, por otros países, por otras lenguas».

Así y todo, Josef siente de algún modo «apego por otro país» (la Dinamarca que lo acogió en su exilio), así como Irena, la tercera en cuestión de la relación triangular que nos describe la novela, se siente vinculada a Francia, donde también vivió durante veinte años. ¿Qué ocurre en este caso? Un conflicto de *patrias,* como muchos emigrados o exiliados de cualquier parte del mundo lo podrían atestiguar. Y aquí es la propia Irena la que alza la voz, la que nos habla de «la dificultad del regreso». Una noche en Praga, antes de dormirse, su último pensamiento es para su gran amiga francesa, Sylvie: «[...] ¿Sabes? [...], hoy lo he comprendido: podría vivir de nuevo entre ellos [los checos], pero a condición de que todo lo que he vivido contigo, con vosotros, los franceses, lo deposite en el altar de la patria y le prenda fuego. Veinte años de mi vida en el extranjero pasarán a ser puro humo durante una ceremonia sagrada. Y las mujeres cantarán y bailarán conmigo alrededor de la hoguera, levantando sus jarras de cerveza. Es el precio que hay que pagar para que me perdonen. Para que sea aceptada. Para que vuelva a ser una de ellas».

Al final de la aventura, la elección está clara: Dinamarca, Francia. Pero, al menos en el caso de Josef, el fracaso del Gran Regreso no significa necesariamente que el *regreso del regreso* haya triunfado. Puesto que si no ha podido recuperar el tiempo perdido en su país natal, tampoco podrá hacerlo en el país de adopción. Ha tenido aquí una mujer, y ahora está muerta. «Un día se preguntó: si reuniera uno a uno los pocos recuerdos que le quedaban de su vida en común, ¿cuánto tiempo sumaría? ¿Un minuto? ¿Dos minutos? [...] Y ahí está el horror: el pasado del que uno se acuerda no tiene tiempo».

Para Josef, el pasado no está ni en la República Checa ni en Dinamarca. No hay pasado. Hay *ignorancia.*

Ricardo Dessau

Minimalismos*

Como indica el plural del título, este libro muestra una extraordinaria capacidad para distinguir y matizar: su gran acierto consiste en explicar las varias acepciones de la palabra «minimalismo» y en caracterizar los diferentes minimalismos, analizando su génesis y evolución a partir de sus relaciones mutuas.

Los autores comienzan señalando que «minimalismo» es una noción demasiado vaga y general: la eliminación de lo superfluo o excesivo se ha terminado adoptando mayoritariamente como supremo valor estético (y signo de distinción y refinamiento) de nuestro tiempo. El minimalismo en este sentido amplio provendría paradójicamente de la tendencia del minoritario arte del siglo XX a reducirse a una pureza esencial (según ha defendido Hans Sedlmayr en *La revolución del arte moderno)*, así como de la fascinación de muchos grandes creadores modernos por la simplicidad de cierto arte oriental (japonés, sobre todo).

De este primer minimalismo generalizado Zabalbeascoa y Rodríguez Marcos analizan otras paradojas: cómo el ascetismo minimalista (con su exigencia de precisión técnica y materiales de calidad) desemboca en el lujo y su sencillez fomenta el elitismo; cómo sus formas neutras y elementales terminan por resultar reconocibles y características; y cómo el minimalismo de las culturas primitivas sólo es apreciable desde el minimalismo terminal de nuestra cultura sofisticada.

En segundo lugar, el minimalismo en el sentido riguroso y restringido de un movimiento o estilo históricamente localizable, estaría representado por el minimalismo surgido en los años sesenta en Estados Unidos (y marcadamente antieuropeo) con nombres como Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol Le Witt y Robert Morris. Al dar cuenta de este minimalismo estrictamente histórico (orientado a la presentación concreta, frente al expresionismo abstracto), los autores hacen una observación de mucho alcance: en su sutil simplificación de las articulaciones espaciales, los minimalismos en general tienden a neutralizar las diferencias entre escultura y arquitectura (por un lado, liberan a la escultura de su carácter accesorio o de su sujeción a un lugar; por

* *Anatxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez Marcos:* Minimalismos, *Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000, 144 pp.*

otro, disuelven el carácter envolvente de la arquitectura).

Esta relación privilegiada con la arquitectura lleva a individualizar un tercer minimalismo, básicamente europeo, constituido retrospectivamente desde la sensibilidad del minimalismo norteamericano. Se trata de un complejo de características (pureza geométrica, esencialidad estructural, abstracción y depuración ornamental, etc.) tradicionalmente asociadas con el Movimiento Moderno y que han podido ser reivindicadas décadas más tarde desde el minimalismo por razones de afinidad, aunque en el fondo respondieran a ideas y motivaciones muy alejadas.

Zabalbeascoa y Rodríguez Marcos despliegan toda su capacidad de discernimiento para deshacer el malentendido de un minimalismo *avant la lettre* en la arquitectura del Movimiento Moderno, haciendo ver que se trata tan sólo de una coincidencia parcial en los resultados. Con este fin pasan revista a las ya clásicas teorías de Loos, Scheerbart, Benjamin, Le Corbusier, etc. en favor del despojamiento, la abstracción y la *tabula rasa.* Y, en un alarde de virtuosismo conceptual, explican la difícil noción de «estructura», de «forma esencial» (la unidad de sentido decisiva para el esencialismo de Mies van der Rohe), a fin de distinguir el supuesto minimalismo de este arquitecto del de los minimalistas americanos quienes, por el contrario, tratan de evitar la composición mediante recurso a la simetría o a la yuxtaposición pura.

El Movimiento Moderno también sirve de punto de referencia para deslindar un cuarto tipo de minimalismo. Se trata de la obra de ciertos arquitectos (Peter Zumthor, Herzog & de Meuron, Tadao Ando, Campo Baeza, Pawson, Chipperfield) cuyos nombres hoy día son a menudo noticia en los suplementos culturales de los periódicos o en las revistas de decoración. Sobre el fondo común de la desnudez, la simplicidad geométrica y la preferencia por los ángulos rectos, Zabalbeascoa y Rodríguez Marcos van señalando las diferencias de este minimalismo reciente con la arquitectura del Movimiento Moderno: la cobertura tiende a disociar la materia de los edificios de su estructura, volviéndolos herméticos (el vidrio, tan característico del Movimiento Moderno, ahora es opaco o translúcido y ya no conecta el exterior con el interior; las fachadas adquieren gran protagonismo en detrimento del espacio interno); el internacionalismo en ocasiones es compatible con rasgos y materiales vernáculos (sobre todo orgánicos, como la madera) que confieren a las obras minimalistas gran calidez y sensualidad, etc. Y esta caracterización por contraste

termina por dar paso a un análisis de aspectos aún más distintivos del minimalismo actual, como el ocultamiento de la construcción y sus articulaciones mediante el empleo de piezas de gran tamaño y el recurso generoso a la reducción e integración de elementos, todo lo cual conduce a una progresiva desmaterialización de los edificios.

Minimalismos destaca por la inteligencia de sus análisis, por su rica información y sus bien escogidas ilustraciones. La exposición es modélica: el tema se desarrolla en sus justas proporciones y con gran sentido de la gradación en una prosa que aúna la claridad a la sutileza y que se ayuda de unas espléndidas citas muy oportunamente dosificadas.

José Muñoz Millanes



América en los libros

La caverna de las ideas, *José Carlos Somoza, Alfaguara, Madrid, 2000, 429 pp.*

Entre las novelas publicadas por el cubano Somoza (La Habana, 1959) figuran títulos como *Silencio de Blanca* (Premio La Sonrisa Vertical 1996), *La ventana pintada* (Premio Café Gijón 1998), *Cartas de un asesino insignificante* (1999) y *Dafne desvanecida* (finalista del Premio Nadal 2000). A esa galardonada serie podemos añadir un nuevo relato, *La caverna de las ideas,* que dispone de todos los materiales y motivos que suelen merecer el rótulo detectivesco. Se trata, pues, de una novela policial, propia de un género mestizo en el cual también es dable encontrar ese tipo de rememoraciones históricas que tanto promociona últimamente la industria editorial. Y es que, tal vez para contrarrestar el peso de sus convenciones, el género iniciado por Edgar Allan Poe rastrea su moderna inspiración en un pasado lejano. Sin duda, abundan los trabajos catalogables en este conjunto, y no es Umberto Eco quien inicia el inventario, por más que *El nombre de la rosa* (1980) figure entre los títulos de mayor fama en el registro.

Al hacer nómina de autores, se suele citar al sinólogo y novelista Robert Van Gulik, que ambientó en China, durante la segunda mitad del siglo VII a. C., las inquisiciones de su personaje más popular, el juez Dee, figura central de un ciclo novelístico iniciado por *Chinese Bell Murders* (1952). Tiempo después, Ellis Peters, en la colección de novelas que inaugura *A Morbid Taste for Bones* (1977), propuso un detective del siglo XII, el monje Cadfael. Es otro fraile del medievo, el dominico Athelstan, quien protagoniza una serie de narraciones en las cuales comparte la pesquisa con Sir John Cranston, juez en la ciudad de Londres. Paul Harding, creador de ambos personajes, urdió para ellos una novela inaugural, *The Nightingale Gallery* (1991), y entregó luego numerosas secuelas. Curiosamente, Harding es uno de los varios heterónimos del historiador oxoniense P. C. Doherty, principal impulsor de este género híbrido y responsable de una de sus sagas más copiosas y difundidas: aquella que dedicó a Hugh Corbett, un investigador a las órdenes de Eduardo I de Inglaterra.

Con esa pauta flexible, el repertorio reciente de lo policial también ofrece materiales que recrean atmósferas de la antigua Roma. Es muy significativa la publicación de *A Roman Death* (1989), de Joan

O'Hagan, antecedente de la novela *Roman Blood* (1991), de Steven Saylor, primera de las obras consagradas al investigador Gordiano el Sabueso. El ciclo que compite con el de Saylos se debe a la británica Lindsay Davis, cuyas novelas sobre Marco Didio Falco, indagador a las órdenes de Vespasiano, aparecen a un ritmo anual desde que se editó la primera de ellas, *The Silver Pigs* (1989).

Fijando la taxonomía, el lector curioso puede comparar algunos títulos del último párrafo con el entretenido libro de José Carlos Somoza que motiva esta reseña. A primera vista, es ésta la traducción de una obra del griego Filotexto de Quersoneso, donde nos es narrado el misterio criminal que conmueve a los atenienses desde que se halla el cadáver muy maltrecho de un efebo. Es, por otro lado, una versión curiosa, pues el cuento policial va acompañado de notas a pie de página, y éstas revelan nuevos enigmas que van dislocando las líneas del tema. Es de notar que el desenvolvimiento paralelo del relato introduce una preocupación hacia otros rumbos. A saber: la competencia enciclopédica de lector y traductor; el autor y el lector modelo como estrategias textuales; y, en suma, otros mecanismos de cooperación interpretativa investigados por semiólogos como Eco.

Para el novelista, que parte de un motivo inicial tan fértil, el protocolo de Conan Doyle sirve para su pareja detectivesca, formada por Heracles Póntor, a quien llaman el descifrador de Enigmas, y Diágoras de Medonte, que enseña filosofía y geometría en la escuela de los jardines de Academo. Indudablemente, la pesquisa de este dúo será recibida con mayor beneficio por quien sienta simpatía (literaria) hacia los problemas criminales y los desenlaces imprevisibles. Queda, pues, en sus manos este volumen que enriquece la bibliografía hispana de un tipo de novela histórico-policial ya célebre en el entorno anglosajón.

El árbol de la copla. Antología de coplas populares argentinas, *Selección y prólogo de Leopoldo Castilla, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L., Buenos Aires, 1999.*

El poeta argentino Leopoldo Castilla (Salta, 1947) ha ensayado la antología en volúmenes como *Nueva poesía argentina* (Hiperión, 1987) y *Poesía argentina actual* (Siesta, 1988). En esta nueva edición, el índice registra un generoso compendio de la poesía folclórica argentina, enriquecida por el peregrinaje oceánico de los temas y también por los azares del castellano en la república: modulaciones

de la oralidad que se resuelven musicalmente en este yacimiento de coplas, como si se hubieran abierto cauce desde los orígenes para luego adquirir dimensión literaria. Ya insiste Castilla en que «es la copla una unidad fundamental de nuestra cultura. Cada una es un trozo de nuestra cosmogonía. Y esa cosmogonía nos incluye». Así, pues, antologar coplas, reunir un número discreto y razonado de ellas, conlleva el reconocimiento de esta serie como testimonio de la identidad nacional y cultural. En cierto modo, vale decir que, merced a la visión de conjunto, el ritual de los cancioneros aparece como escenario de la expresión metafórica y metonímica que viene a componer la argentinidad.

Hablando de identidades culturales, aquí nos precipitamos en una primera certidumbre (armada sobre estereotipos) que Castilla observa desde su borde metafísico. «El pensamiento europeo –nos dice– es causológico y, aunque la copla por su propia arbitrariedad poética lo viole, no logra subvertirlo del todo. El mundo indígena, en cambio, le añade una gravitación totalmente distinta. Los pueblos originarios de América, ya sea por un ingrediente animista o por una concepción pánica de la realidad, conciben el universo como un fenómeno donde todo ocurre interrelacionado, lejos de los consensuados [...] sistemas de causa y efecto». En las coplas que integran el volumen reaparecen los lugares comunes del capital simbólico argentino, ordenados por el compilador en tres campos distintos. El primero de ellos obedece al epígrafe *La tierra, el hombre, el cantar y la muerte,* y colaboran en él pasiones telúricas, imagen de eternidad y amargura, sin desmedro de la pasión. Esto último ayuda a entender coplas como la siguiente: «La muerte me ha malquerido, / nada tengo y me defiendo / y ya no espero a la muerte: / solito me voy comiendo».

En su sentido más radiante, venturosamente expresado, el amor vendría a justificar el segundo tramo del texto, donde se incluyen líneas de íntima confesión como éstas: «Dos corazones heridos / por la misma enfermedad; / ambos se quitan la vida / por no decir la verdad». Por último, no hay una sola de las coplas dispuestas bajo el rótulo *La fiesta* que no se beneficie de la alegría de vivir y de ese carnaval «que va derecho a la gloria», con todas las sonoridades de la tierra.

Con este acento popular, clasificable en la más pura tradición castiza, el repertorio descubre y examina viejas voces en un persistente y divertido devenir dialéctico. Un glosario y la bibliografía servirán al curioso para evaluar los alcances de la materia que tan felizmente ha desgranado Castilla.

José Martí. Los fundamentos de la democracia en Latinoamérica, *Paul Estrade, Doce Calles, Madrid, 2000, 794 pp.*

Sobre el pensamiento martiano se ha escrito mucho, hasta acumular una biblioteca desmesurada. El valor humano y estético de Martí fijan en el tiempo a la cubanidad, de suerte que no escasean las monografías donde el tono habitual es hagiográfico, enronquecido por la mitificación y los códigos del imaginario local. Ello nos sitúa un trecho más allá del hondo magisterio del escritor, más allá de los matices de su doctrina filosófica y de sus observaciones políticas. De los muchos elogios que ha merecido el poeta cabe recordar aquí ciertas líneas de Lezama Lima que no se esfuerzan en ocultar el sesgo bolandista: «*Et caro nova fiet in die irae.* Tomará nueva carne cuando llegue el día de la desesperación y de la justa pobreza» (*Orígenes,* n.º 33, 1953). Bajo este influjo, celebrada como arquetipo que sigue viviendo en la memoria, la figura de Martí va deshilvanando un ciclo de adhesiones que linda con fines políticos diversos, por más que el castrismo haya fomentado su exaltación en dialecto romántico. A través del mismo fervor, no ha de pasar inadvertido uno de los párrafos que coronan el vasto volumen de Estrade, donde es curioso advertir el siguiente cotejo: «su comprensión cabal del momento histórico, su progresismo y su genio colocan a Martí en la mitad del camino que va de Simón Bolívar a Ernesto Che Guevara, y a la altura de ambos». Naturalmente, quien escribe estas líneas corre peligro de incurrir en rasgos más propios de otro tiempo y de otra coyuntura internacional, porfiando en preservar esperanzas opinables, pero a buen seguro compartidas por su prologuista, Roberto Fernández Retamar, director del Centro de Estudios Martianos y de la revista *Casa de las Américas.* De hecho, este último celebra a Estrade como «conocedor profundo de la cultura de su país y de la de otros, criatura de insaciable curiosidad intelectual, valiente defensor de la asediada revolución de Cuba y de otras causas nobles».

No obstante, si bien es cierto que el presente volumen se incorpora en alguno de sus resquicios a las ceremonias de una revolución colapsada, cabe añadir que tal postura no abarca lo esencial de su materia. Fuerza es agregar que para la ejecución cabal de su obra Paul Estrade ha manejado con generosidad la bibliografía martiana. Sus casi ochocientas páginas proponen la meta de ordenar de un modo perdurable el pensamiento del escritor, y con ese afán quedan divididas en tres partes principales. En la primera el autor conmemora las ideas económicas de Martí, las entreteje en la corriente liberal de su época y

destaca su novedad. «Martí –escribe– ante todo se afirma ya como americano, partidario de la valorización de *su* América por los autóctonos, y como demócrata, convencido de que no hay progreso económico satisfactorio y equilibrado en tanto la masa de la nación se mantenga al margen del movimiento de producción moderno».

La segunda parte muestra a un analista seducido por las ideas y prácticas sociales del intelectual cubano. Deliberadamente, el capítulo está definido por un tema habitual en la obra martiana: la defensa de los desheredados. En palabras de Estrade, «su condición asumida de hermano de todos los hombres le hace sensible a la injusticia en todas sus formas; su condición de revolucionario radical –que va a la raíz de las cosas, como él mismo señala– le hace buscar en la historia y la estructura de la sociedad las causas generales de la injusticia, para que, una vez que se conozcan, se esclarezcan los medios para extirparla».

Sus ideas y su acción políticas es el rótulo dado a la tercera y última parte, cuyas páginas brindan un estudio del proceso independentista y exponen con amplitud de registros la propuesta democrática de José Martí. Dispuesto a probar los argumentos que validan la poderosa sugestión de su biografiado, Estrade arriesga una etiqueta más: «La política no es según Martí un entretenimiento para ociosos ni un medio de alcanzar el éxito para intrigantes; es una ocupación noble, una misión desinteresada».

Multiculturalismo y pluralismo, *León Olivé, Paidós, Barcelona, 1999, 244 pp.*

Dentro del marco globalizador –que hoy define sus coordenadas de acuerdo con los movimientos transfronterizos de capital, la homogeneizadora ubicuidad de los medios masivos y el dominio entrecruzado de Internet–, el flujo turbulento e impredecible de variaciones socioeconómicas parece dar la razón a ciertos teóricos de la complejidad, curtidos en el estudio de la dinámica caótica. No obstante, aún son numerosos los analistas que pretenden resolver la ecuación como si ésta fuese lineal: aplicando fórmulas con las cuales predecir los comportamientos sociales –la cultura es un conjunto trabado– y las regularidades financieras que, al menos en apariencia, fijan el orden subyacente del moderno mercado global.

Ante la nueva coyuntura, se suceden las estrategias de análisis, generadoras de múltiples definiciones y teorías, en cuya contrastación se emplean politólogos, economistas, sociólogos e incluso diletantes de las ciencias humanas. La generosa delimitación del campo y un nivel

interpretativo muy escalonado favorecen ese interés editorial que puede advertir quien se aproxime a esta variedad de literatura crítica. Acudiendo a la lista reciente de novedades, podemos citar monografías tan interesantes como *El retorno de la economía de la depresión* (Crítica, 2000), de Paul Krugman; *Falso amanecer. Los engaños del capitalismo global* (Paidós, 2000), de John Gray; y *Turbocapitalismo. Quiénes ganan y quiénes pierden en la globalización* (Crítica, 2000), de Edward Luttwak. Con un instrumental de análisis aportado por la economía, estos ensayos enfocan el objeto de estudio desde la perspectiva financiera, institucional y política, desatendiendo otros dilemas ético-filosóficos (el derecho a la diferencia) y actitudes de conducta (las expectativas y respuestas adaptativas del sistema social) que sí puntualiza León Olivé en *Multiculturalismo y pluralismo.* Del autor, investigador de filosofía en la UNAM, recordamos su tarea de compilador en el volumen *Ética y diversidad cultural* (FCE, 1993), antecedente de esta monografía donde ha reformado con criterio unificador materiales previamente publicados.

En el libro hay muchas referencias a un fenómeno crucial: la globalización no ha conseguido eliminar la diversidad cultural, pero podría lograrlo. Como es evidente, la polisemia de signos en que se codifica lo social permite dos interpretaciones opuestas del trayecto: o bien se trata de la imposición creciente de una cultura única, o bien, según las palabras de Olivé, nos referimos a «la construcción de una sociedad planetaria en la que participen las diversas culturas del mundo, en un proceso en el que cada una enriquezca a la sociedad global y al mismo tiempo se beneficie del intercambio y de la cooperación con las otras». Esta primera dicotomía, ya conocida, induce a situar la reflexión en un nivel más denso, y por ello el autor se ahorra argumentaciones trilladas y busca el acento interdisciplinar para traducir y cimentar en firme cada deriva del problema.

Es claro, como dice Masotta, que a un objeto en desvío sólo puede contestarse con un método oblicuo, y León Olivé no parece ser hostil a este criterio, pues adopta en su ensayo una perspectiva movediza, nutrida en diversas fuentes del saber, desde la filosofía hasta la antropología social. Con esas miras que alternan la proximidad y la distancia, el autor estudia los factores cardinales de la globalización y el multiculturalismo, desglosa el polisémico concepto de cultura y plantea una crítica paralela del absolutismo y el relativismo. A la sombra de estas referencias cabe dar con el programa que desata el nudo de la obra: las condiciones para una verdadera política multicultural, todo

un andamiaje que contribuye a potenciar el permanente registro del diálogo y la convivencia en el mundo contemporáneo.

Los fuegos del Sacramento, *Alejandro Paternain, Alfaguara, Madrid, 2000, 279 pp.*

Hay en la nutrida obra de Alejandro Paternain (Montevideo, 1933) un interés preciso por la llamada novela histórica, género sin límites claros, a través del cual se definen varias de las creaciones más notables de este escritor, entre ellas *Señor de la niebla* (1993), *La ciudad de los milagros* (1995) y *La cacería* (1999). Sería superfluo hacer crítica de la citada clasificación en estas líneas: sin duda el lector sabe discernir qué detalles adornan la literatura con decorado histórico. Por este camino, afloran las reminiscencias de Hugo y Scott, urgidas por un mercado literario que aún aprovecha su perdurable influjo, sin otra ley que la de una fingida verosimilitud. Por lo demás, la fórmula que promulga este modelo novelesco ya fue determinada por Marguerite Yourcenar, para quien aprehender literariamente el pasado significa «reconstruir desde dentro lo que los arqueólogos del siglo XIX han hecho desde fuera». En otro pasaje menos ambicioso, Alejandro Dumas argumenta el necesario anacronismo del proyecto: «Ya sé que violo a menudo la historia, pero le engendro hijos muy interesantes».

En esta llamada del pasado, al ciclo se acaba de agregar *Los fuegos del Sacramento,* y el examen de este libro demuestra que Paternain sabe plegarse a los asuntos de la historiografía con eficacia de estilo y habilidad en la composición. Sin duda, sus más gratos capítulos también acreditan un minucioso acopio documental, guiado por la exigencia de fidelidad al episodio en el cual se origina la trama: el establecimiento portugués en la desembocadura del río de La Plata, durante el verano de 1680.

Considerado como informe de una aventura, dicho episodio es muy apto para sugerir las más violentas pasiones. Complaciéndose en los detalles humanos del drama, un superviviente de la peripecia conquistadora nos relata, ya en su vejez, las circunstancias del desembarco luso y cómo la ejecución de esa campaña trajo consigo la respuesta guerrera de españoles y guaraníes, dispuestos a sitiar la Colonia del Sacramento y tomar por la fuerza los bienes que imaginaban tras la empalizada.

Más allá de la circunstancia épica y de sus turbulencias, Paternain nos ofrece el relato de un hombre que, curtido por el desencanto y la sole-

dad, vive en la memoria de sus dos únicos amores: la cálida Joanna, esposa de un capitán de caballería, e Irene, una muchacha en su esplendor. En este costado romántico, la confusión de lo extraordinario con lo real está graduada con habilidad, aunque el autor no termina de indagar con finura en la psicología de los personajes, sobre todo durante el último acto de la tragedia, cuando ha de explicarse el derrumbe íntimo del protagonista. En todo caso, se trata de una omisión venial, dado que la pieza es consecuente con la doctrina moderna del género, de gran atractivo popular: verbigracia, memoria de hechos olvidados, pintura de costumbres, dificultades que llamaremos heroicas, plasticidad escénica y tensiones melodramáticas a la medida del lance.

Guzmán Urrero Peña

El tapiz, *Ferdinand Oziel, Ed. de Mercedes Roffé, Buenos Aires, Ediciones Tierra Baldía, 1983, 63 pp.*

Sólo el misterio nos permite poner en juego todos los resortes de la sugerencia, esto quizás es lo que ocasiona que las obras mutiladas provoquen en el alma del observador atento una acuidad de sensaciones que le permiten recomponer en su adentro el panorama de un paisaje fragmentado con mayor intensidad y certeza de la que podría revelarle su total apreciación. Así lo entiende Mercedes Roffé al ocultar su nombre y su palabra en el tapiz, libro de bocetos pictóricos escrito supuestamente por Ferdinand Oziel, pintor decadentista francés cuya obra proscrita y mutilada por los lectores de la moral de su tiempo habría llegado tras una accidentada saga hasta nosotros.

Escrito y publicado durante los años de la dictadura militar argentina (1976-1983) *El tapiz* se vio obligado a camuflar sus imágenes tras la figura apócrifa del pintor francés para dejarnos vislumbrar, tras un ambiente voluptuoso de metales y pedrería, la máquina de horror y de tortura que cubrió de sangrientas mutilaciones el cuerpo social de la nación austral.

Encabezado por la escena fundacional de una monja loca que borda sus hábitos desgarrados en honor de la prostitución, *El tapiz,* que teje con sus versos la poeta argentina, nos lleva por medio de una serie de imágenes fragmentadas del lejano Japón a la América precolombina pasando por el barroco español, el Oriente medio y la Francia finisecular a parajes de dolorosa intensidad en los que el lujo y sensualismo de pulseras y joyas se une al dolor y la enfermedad en una confusa mezcla de lirismo y corrupción en la que, sin embargo, la monja loca que representa a Roffé nos permite vislumbrar, como el legendario héroe troyano en el escudo de su casa, los

habitantes de una tierra perdida que ella va rescatando de la sombra entre presagios.

«Y aquel insospechado arsenal de lianas preciosas y salamandras de innumerables ojos –los destellos– algo hacían recordar a esas heridas abiertas de mórbidos tejidos como un animal carbuncloso de verdes pústulas y llagas cobreadas por la sangre dispersa, donde el tumor ha hollado sus cavernas y criado en ellas protuberancias de algas y nódulos deformes y coágulos y humores, debajo de los cuales descubre el escalpelo la resistencia del hueso, la regular textura de las fibras, la gelatinosa consistencia de la masa de sebo y descubre, finalmente, el rítmico latir de las arterias en los órganos sanos, como una nervadura de hierro en los vitrales».

Polícromo y abigarrado, *El tapiz* despliega ante nosotros su retablo de imágenes fragmentadas en las que el resplandor de los metales se mezcla al grito de entrañas desgarradas para dejarnos, poco a poco, vislumbrar que el espacio retratado se trata en realidad de una mazmorra, de una mansión del calofrío en la que se ejecutan rituales siniestros.

«[...] le pegaba. Otro le ataba los brazos y las piernas sin tener en cuenta [...] con un bastón a una cadena. En sus miembros [...] espaldas, vientre, senos, muslos quienes [...]. De la sangre que manaba [...] se hundía en la roseta negra y [...] las nalgas».

La descripción encubierta de sufrimientos y martirios en medio de un ambiente voluptuoso de perfumes y pedrerías en donde se desgarra, se lacera y se trepana sin llegar al desenlace final, nos muestra el suplicio de un cuerpo suspendido en medio de la muerte y el sadismo con que los militares torturaron a millares de hombres y mujeres en la Argentina. El sangriento desfile de seres deformes cubriendo de perlas la superficie de las aguas rugosas como la piel de un cocodrilo, nos recuerda los cuerpos arrojados al mar para ser sepultados en el silencio.

En medio de un mundo desgarrado, Roffé despliega su tapiz de imágenes dantescas que enriquece nuestra conciencia al revelarnos el horror de un dolor que hemos experimentado sin tener las palabras necesarias para expresarlo.

Saudade, *Claribel Alegría, Madrid, Visor, 1999, 66 pp.*

Ante una pérdida profunda el artista siente la necesidad de sumirse en el silencio o de instaurar un nuevo orden para sí mismo nacido de los restos de ese naufragio y, en esa pugna por desaparecer o pervivir, es más probable que esa ausencia inspire su obra creadora a que la

frustre. Así acontece con Claribel Alegría en su libro *Saudade* en el que el sentimiento de añoranza por su desaparecido compañero se hace presencia y elegía en una serie de líricos poemas que intentan preservar su recuerdo del tiempo y de la bruma.

La imaginación es un arma para vencer la ausencia y la poeta centroamericana la esgrime para buscar a su amado en las auroras, en las sombras, en los vericuetos de su yo, en la fosforescencia del desvelo, en su herida, en su dolor que desea rebasar hasta encontrar su imagen. No obstante, en su poesía no cabe la tragedia y aunque todo a su alrededor le habla de muerte «el pájaro que cruza/ la marea/ el ocaso», el poema pide nacer sereno y claro como una flor que se abre para enfrentar la muerte.

«Meditar la muerte es meditar la libertad», apuntaba Séneca, pues «quien aprende a vivir desaprende a servir y se escapa o libera de todo poder» de esta manera, Claribel Alegría invoca a la muerte sin miedos, sin apremio, con los ojos clavados en su laberinto circular que la bebe y la bebe a cada vuelta. La muerte es un umbral secreto, un vértigo, un abismo que se aguarda con dudas pero no con temores pues se anhela que su puerta, su mampara, conduzca hacia otra luz, hacia otra orilla más neta y verdadera. Fabular ese paso es su oficio de poeta que la aguarda confiada entre la realidad y el sueño, al volver de cada esquina o aferrada a una luz que la lleve a atravesar su tiempo para indagar, por fin, cómo será el encuentro.

¿Cómo será el encuentro?
Descarnados los dos
sin tu mirada
sin mis labios
posándose en los tuyos.
Partículas de luz quizá seremos
que se atraen
se buscan
se amalgaman.

La tarea es difícil, ingente, interminable y para expresar sus dificultades Claribel acude al mito y a sus símbolos eternos para tornarse en Sísifo que cree avizorar la cumbre cuando un minúsculo guijarro lo lleva a despeñarse y empezar de nuevo, en Ícaro que sabe que seguirá volando aunque el sol funda sus alas, en Prometeo roído por el cuervo de la ausencia, en Orfeo que debe descender al reino de los muertos, despertar a su amado y hechizarlo.

En versos penetrantes y sonoros, que recuerdan a San Juan de la Cruz en su búsqueda de la esencia divina, los poemas de este libro son un treno, una endecha, una lira que arrastra la tristeza y la evapora con su canto.

América mestiza, el país del futuro, *William Ospina, Bogotá, Villegas editores, 2000, 343 pp.*

La América hispánica, ibérica o latina como querían sus descubridores europeos o equinoccial, ístmica, insular o meridional como pensaban el barón de Humboldt y los criollos que deseaban liberarla de su lastre colonial, ha sido objeto desde su misma aparición en las cartas de marear de los navegantes europeos de múltiples interpretaciones por parte de ideólogos y creadores que, al intentar definirla por una parte tan sólo de su composición o su legado histórico, han acentuado el carácter escindido de su origen que ha hecho de esta tierra un continente huérfano, incapaz de reconocerse en su pasado e iniciar un camino propio hacia el futuro.

Vértigo y extrañeza son el sino de América desde su nacimiento, nos dice William Ospina en este ensayo, y es este sentimiento de desarraigo el que impide a sus hijos reconocerse y entregarse con fervor a la tierra en que nacieron. Para luchar contra este pernicioso influjo el escritor colombiano propone en esta nueva interpretación de América el adjetivo de mestiza que, al definir el continente por la diversidad de sus mixturas y no por la predominancia de alguno de sus elementos, permite que podamos sentir que en la diversidad existe un mérito y no un baldón oscuro, como hasta ahora parecía encontrarse señalado.

Buscar América mestiza en la pluralidad de sus culturas y la exuberancia de su naturaleza y no desde la proa de los navíos ultramarinos desde donde todo parece nebuloso y ajeno es, por tanto, la propuesta central que Ospina nos presenta en este ensayo en el que, al tiempo que reflexiona sobre documentos señeros de nuestra historia como la *Carta de Jamaica* de Bolívar, analiza el proceso de búsqueda que nos llevó con el modernismo a la conquista de un lenguaje propio para cantar nuestro paisaje y cultura, arrojando al mismo tiempo una poética mirada sobre nuestra diversa geografía y las posibilidades que sus tres grandes sistemas naturales ofrecen para el futuro: el mar de islas y de mitos del Caribe a donde arribaron los navegantes españoles y que parece ser la encrucijada natural del mundo, la cadena montañosa de los Andes con sus fantásticos bosques de niebla suspendidos en las alturas que custodian el nacimiento de los grandes ríos y la húmeda cuenca del Amazonas con su gigantesco seno de agua que parece destinada a dar de beber al mundo.

La vida mítica y espiritual de los antiguos pueblos prehispánicos que no concebían una religión, una arquitectura y una cotidianidad que no estuviera considerada en función del planeta y de las estrellas, la

sonoridad de un ritmo que nos haga sentir no dominadores del mundo sino parte de él y el individualismo europeo unido a sus parámetros éticos y estéticos, son algunos de los elementos de nuestro triple legado que desde el encuentro de los mundos ha venido moldeando las líneas de una cara, una cara que aún se asoma temerosa y se resiste a mirarse francamente en el espejo.

Pero la complejidad étnica y cultural que hasta ahora ha sido una de nuestras mayores dificultades, nos dice William Ospina con voz esperanzada que se opone al pesimismo de nuestros días, se convertirá, con el tiempo, en una de nuestras principales virtudes, pues «el mundo no avanza hacia las razas puras sino hacia los mestizajes que suponen grandes desencuentros, dificultades de identificación y rechazos en los que el ejemplo de la América mestiza, que lleva cinco siglos aprendiendo esa difícil integración, será irrenunciable e invaluable para todos los pueblos».

En un mosaico tan rico en etnias y culturas y dividido en clases sociales tan marcados como el surgido en la América mestiza después de la conquista, no ha resultado nada fácil encontrar desde un comienzo las instituciones apropiadas a esa pluralidad y los Estados fundados después de la independencia han resultado en nuestra América más frágiles que en ninguna otra parte porque el discurso oficial manipulado por una pequeña minoría ha estado, desde un principio, bajo sospecha de falsía y la violencia nacida de la vaga conciencia de tener derechos y de que éstos no se cumplan en la realidad se ha convertido en un estigma que no deja de sangrar. Para restañar esta herida y lograr construir una verdadera democracia, William Ospina nos ayuda a recuperar en estas páginas nuestra memoria perdida o desdeñada, pues son la tradición y las costumbres y no las leyes escritas las que gobiernan un Estado.

La historia y la cultura compartidas pueden unir en un destino común territorios disímiles como los ardientes desiertos del norte de México y la helada extensión de la Patagonia austral. Este es el fundamento que permite al ensayista colombiano tornar a pensar en América como en un único y vasto país en el que la memoria compartida nos devuelva la conciencia plena de existir y con ella la voluntad y el orgullo necesarios para enfrentar el futuro.

La única alternativa contra el peligro persistente de los fascismos que pretenden reivindicar la superioridad de las razas puras, las lenguas puras, las religiones únicas o las culturas homogéneas e imponérselas absurdamente al mundo entero, termina por concluir Ospina en esta interpretación de nuestra América y su tiempo, es «encontrar el valor de las fusiones y mostrar la civiliza-

ción mestiza como el rostro verdadero del futuro».

Cuidado hasta en sus últimos detalles, e ilustrado con una serie de sorprendentes fotografías y luminosas citas poéticas que apuntalan con su belleza la lucidez de los textos, este libro, que reúne en un mismo discurso el razonamiento del filósofo y la imaginación del poeta, resulta fundamental en nuestros días para ayudarnos a encontrar nuestras profundas raíces olvidadas, afincarnos en la tierra y emprender un mismo y original camino sin sectarismos ni vacilaciones.

Samuel Serrano



El fondo de la maleta

La memoria

En una reciente conferencia madrileña, Claudio Magris recordó la siguiente escena: durante cierta clase, mencionó el nombre de Marilyn Monroe y una alumna le preguntó quién era la mencionada. «Me sentí desconcertado» comentó Magris «porque para mí la Monroe es como Don Quijote, una referencia ineludible». Bromas aparte, más allá de esa visión olímpica donde Don Quijote y Marilyn comparten la eternidad como si hubiesen existido realmente, el escritor meditó acerca de la decadente importancia que la memoria tiene en la cultura contemporánea.

Desde luego, no es que falten recursos para conocer el pasado. Al contrario, sobran hasta la sofocación los bancos de datos electrónicamente organizados. La memoria objetiva de la humanidad es mayor que nunca. Pero no se trata de lo que se puede recordar sino de quién recuerda. Es posible que toda esa información sobre el pasado llegue a ser la memoria de nadie porque a nadie le interese asumir ese pasado o cualquier otro.

Vivimos el privilegio del instante absoluto, sin antes ni después, cuyo modelo es el veloz montaje de planos que alimentan los *spots* publicitarios de la televisión y el cine. Igualmente, es poco rentable saber o ignorar quién fue Marilyn Monroe o si existió de veras como Don Quijote. Con lo que perdemos una dimensión esencial de nuestra condición de hombres, o sea de animales históricos: representar, es decir volver a tener presente, algo del pasado. Quevedo no fue un gran poeta: es un gran poeta. Y si lo es, se debe a que somos capaces de vivir el pasado, no sólo de revivirlo.

Si hacemos de cuenta, amnésicamente, que no fue nunca porque no nos produce beneficios la memoria, habremos dejado de ser y apenas tendremos existencia, ser-ahí, arrojado en el suelo del presente, a la espera de ser rápidamente eliminado por la máquina de reciclar residuos. La desmemoria convierte la vida, precisamente, en eso: en un resto, en una cosa inerte que estorba en el hechizado presente posmoderno.

Colaboradores

JAVIER ARNALDO: Ensayista y crítico de artes visuales español (Madrid).
SERGIO BAUR: Diplomático y escritor argentino (Madrid).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
PILAR CABAÑAS: Crítica literaria española (Viena).
RICARDO DESSAU: Crítico literario argentino (Madrid).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid).
CARMEN MARÍA JARAMILLO: Ensayista colombiana (Bogotá).
ELSA MALVIDO: Antropóloga mexicana (Distrito Federal).
LUIS LUNA MATIZ: Pintor colombiano (Bogotá).
JOSÉ MUÑOZ MILLANES: Crítico literario español (Nueva York).
HORACIO SALAS: Poeta y ensayista argentino (Buenos Aires).
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid).
ARMANDO SILVA: Escritor colombiano (Bogotá).
ISABEL SOLER: Ensayista y crítica literaria española (Universidad de Barcelona).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).
MARGARITA VALENCIA: Escritora colombiana (Bogotá).
VÍCTOR VIVIESCAS: Escritor colombiano (Bogotá).

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos*. También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas
España	Un año (doce números)	8.500
	Ejemplar suelto	800

		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Literatura catalana actual

Pere Gimferrer
Juan Ferraté
Juliá Guillamón
David Castillo
Blanca Bravo
Jordi Amat
Marcos Maurel



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



COOPERACIÓN
ESPAÑOLA





800 Pts.